Christus als Opernheld



Siglind Bruhn

EDITION GORZ
Fachverlag für Geisteswissenschaften

Christus als Opernheld

im späten 20. Jahrhundert

Siglind Bruhn

EDITION GORZ
Fachverlag für Geisteswissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bruhn, Siglind.

Christus als Opernheld im späten 20. Jahrhundert

Waldkirch: Edition Gorz, 2004.
edition-gorz@vr-web.de
http://www.edition-gorz.de

Umschlagbild: Sebastiano Ricci (1659-1734), *Das Abendmahl*

ISBN 3-938095-03-2

Printed in Germany by Sächsisches Digitaldruck Zentrum GmbH

Inhalt

Einleitung

Christus als Opernheld? Ist denn das angemessen?

Die Frage ist berechtigt, denn die Beziehungen zwischen Kirche und Theater waren lange Zeit sehr gespannt. Schon seit dem Aufschwung der säkularen Musik im 15. und 16. Jahrhundert hatte es vielerlei Grenzgefechte gegeben. Die Kirche fürchtete, das Theater werde die Gläubigen nicht nur mit weltlicher Unterhaltung ablenken, sondern ihre Seelen verführen. Auch missfiel ihr die 'Ansteckung' im Bereich der künstlerischen Sprache. Noch 1749 verurteilte Papst Benedikt XIV. in seiner Enzyklika "Annus qui", was er als Verirrungen der Kirchenmusik empfand: die Verwendung von Trompeten und Pauken und die Infiltration der Messkompositionen durch Melodien, die an Oper oder Tanz erinnerten. Selbst ein so frommer Komponist wie Joseph Haydn musste seine künstlerischen Entscheidungen gegen dogmatische Kritik verteidigen. Anlässlich seines 1798 vollendeten Oratoriums *Die Schöpfung*, das im katholischen Wien, im anglikanischen London, im protestantischen Berlin und im 'aufgeklärten' Paris gleichermaßen überwältigenden Erfolg hatte, warf man ihm eine "Entweihung des Kirchenraumes" vor. Haydn bemerkte dazu nur, dass ein Publikum nach seinem Oratorium sicher weit inniger bewegt sei als nach einer Predigt.

Mehr noch als durch das Sprechtheater fühlte sich die Kirche durch das Musiktheater irritiert. Gegner bezeichneten das Opernhaus als "die an der Kirchen Gotts gebauete Satans-Capelle" (so der Titel eines 1729 in Köln gedruckten Pamphlets) und hätten am liebsten eine generelle Schließung durchgesetzt. In den Jahren 1675-1689 hatte das pietistische Hamburg versucht, Herzog Christian Albrecht an der Aufführung von Opern zu hindern, indem sowohl Musikern als auch Zuhörern mit dem Ausschluss vom Abendmahl gedroht wurde. Doch die Jura- und Theologieprofessoren naher Universitäten, deren Urteil dieses Opernverbot untermauern sollte, kamen zu dem Schluss, dass die Oper als *res mere adiaphora* – also als an und für sich weder gut noch schlecht – zu gelten habe. Solange die Werke der allgemeinen und moralischen Erziehung dienten, beschieden sie, habe die Oper als "eine zulässige Ergetzung" zu gelten.

Umgekehrt verlangte der Ästhetiker Anton Friedrich Justus Thibaut noch in seiner 1824 erschienenen Schrift *Über die Reinheit der Tonkunst*, Opernhäuser sollten daran gehindert werden, Glaubenshandlungen darzustellen. Zu

dieser Zeit hatten religiöse Elemente längst Einzug in die Gattung gehalten. Selten, wie im Falle des 1767 in Salzburg uraufgeführten Singspiels *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, zu dem der elfjährige Mozart den ersten Akt schrieb (Akt II von Michael Haydn, Akt III von Anton Cajetan Adlgasser), waren ganze Werke einem christlichen Thema gewidmet; doch Choräle und gesungene Gebete wurden auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts zunehmend häufiger, wie ein am 8. Oktober 1846 in der *Dresdner Tagespresse* erschienener Aufsatz mit dem Titel "Die Kirche auf der Bühne" belegt. Anlässlich der Pariser Premiere von Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* 1836 bemerkte Richard Wagner, ein späterer Erzfeind dieses Komponisten, anerkennend, dass Religion selbst auf der Opernbühne glaubhaft sein könne. Wagners eigene "Bühnenweihefestspiele", für die er in Bayreuth Tempel und Pilgerstätte bauen ließ, gründeten allerdings auf einem Verständnis von Religion, dass der Kirche wohl zu fremd war, als dass sie es bedrohlich gefunden hätte. Ein anderer Zeitgenosse Meyerbeers und Wagners, der russische Komponist Anton Rubinstein, hoffte ausdrücklich auf die Ausformung einer Untergattung "geistliche Oper", die sich speziell Themen des Glaubens widmen und in Gebäuden aufgeführt werden sollte, die weder Kirche noch Theater, sondern eine Synthese beider darstellten.

Während die Idee eines vermittelnden Aufführungsortes nicht viele Anhänger fand, trug die Vorstellung einer vermittelnden Gattung zahlreiche Früchte. Im Italien der 1920er Jahre entstanden zwei als "misterio" untertitelte musikdramatische Werke über Heilige (Gian Francesco Malipieros *San Francesco d'Assisi* und Ottorino Respighis *Maria Egiziaca*), ein Jahrzehnt später bezeichnete der Schweizer Arthur Honegger seine *Jeanne d'Arc au bûcher* als "dramatisches Oratorium" und bahnte dem Werk damit den Weg auf die Opernbühnen. Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts schließlich habe ich 38 Opern gezählt, deren Titelfiguren im Bewusstsein einer religiösen Berufung leben und handeln.[1]

Wenn ursprünglich schon die Darstellung religiöser Themen in weltlichen Gebäuden oder die Verwendung säkular-musikalischer Formen und Klänge in der Kirche als Anzeichen drohender Desakralisierung problematisch erschienen, so wird es kaum wundern, dass die Vorstellung, Christus selbst als *dramatis persona* auf eine weltliche Bühne zu stellen, zunächst Ablehnung hervorrief. In Hinblick auf die Scheu vor der bildlichen Darstellung des Göttlichen, die das Christentum mit Judentum und Islam teilt,

[1]Siehe hierzu Siglind Bruhn, *Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage* (Hillsdale, NY: Pendragon, 2003).

scheint dies intuitiv einleuchtend, doch verdient die Sache, genauer betrachtet zu werden. Bisherige Diskussionen versäumten meist, zwischen zwei hier relevanten Aspekten zu unterscheiden: dem Mann Jesus aus Nazareth, dessen menschliches Leben mit der Kreuzigung auf Golgatha endete, und dem Christus, der als auferstandener Gottessohn im Mittelpunkt des christlichen Glaubens steht. Jahrhundertealte Aufführungspraxis hat stets erlaubt, dass Jesus, der Mann aus Galiläa, nicht nur in quasi-theatralischen Spielen, die Teil der Liturgie sind (Krippenspiele, *Quem quaeritis*-Spiele etc.), sondern auch in volkstümlichen Passionsspielen zu sehen und zu hören sein darf. Dagegen erlaubten grundsätzliche theologische Bedenken es nicht, den Sohn Gottes, die zweite Person der Trinität, im säkularen Genre des Theaters, der Oper oder des Films zu verkörpern. Die Entscheidungskriterien konzentrierten sich dabei nicht auf den Inhalt des jeweiligen Werkes oder die geistige Haltung der Autoren oder Darsteller, sondern allein auf Medium und Ort: Der 'Unterhaltung' dienende Gebäude und Gattungen galten automatisch als unangemessen für göttliche Personen, die Gegenstand frommer Anbetung sind.

Es war der Film, der als erste Kunstform dieses Tabu brach, da er ästhetische Möglichkeiten bereitstellte, die auf vielfältige Weise zur Vermittlung religiöser Inhalte nutzbar gemacht werden konnten. Schon um 1900 produzierten britische Filmemacher eine Serie mit dem Titel "Biblische und andere Themen, die sich für Weihnachten eignen", darunter etliche Szenen aus dem Leben Jesu. Zwar reagierte die Kirche mit der Auflage, dass von nun an sie allein das Copyright für alle filmischen Darstellungen Jesu haben solle, doch erließ sie zu dieser Zeit keinerlei formelles Verbot. Der erste Leben-Jesu-Film, *Von der Krippe bis zum Kreuz* von 1912, konnte noch mit Zustimmung der Kirche gedreht werden, und die Tatsache, dass er u.a. in weltlichen Kinos gezeigt werden würde, schien kein Hindernis darzustellen. Doch 1913 dekretierte das neu gegründete Gremium britischer Filmzensoren überraschend, von nun an dürfe kein Film mehr gespielt werden, der Jesus zeige. Frühe englische Tonfilme zu biblischen Themen wie *Golgotha* und *Barabbas*, beide 1935 produziert, hielten sich streng an diese Vorschrift, während ein französisches Pendant, Julien Duviviers ebenfalls 1935 gedrehter Film *Golgotha*, Jesus deutlich sicht- und hörbar ins Scheinwerferlicht stellt. (Ein Dokumentarfilm zu diesem faszinierenden Aspekt der Beziehung zwischen Kunst und Religion, der 1992-1993 von Ray Bruce und Martin Goodsmith in England gedrehte *Jesus Christ – Movie Star*, kommentiert und exzerpiert mehr als 120 Produktionen mit Jesus in der Hauptrolle. Im Internet findet man unter "Jesus: Real to Reel" zahlreiche Aufsätze und Bücher zu

den in den 1990er Jahren weltweit geführten Diskussionen über den "Erlöser auf der Leinwand" – "The Savior on the Silver Screen"; siehe dazu http://post.queensu.ca/~rsa/realreel.htm.)

Das Musiktheater übte ebenfalls noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Rücksicht und vermied es, frommes Empfinden zu verletzen. So willigte der Komponist Eugène d'Albert auf Veranlassung einiger Geistlicher ein, das geplante Auftreten Jesu in seiner 1916 in Dresden uraufgeführten Oper *Die toten Augen* auf eine körperlose Stimme aus den Kulissen zu beschränken, und der mystisch-fromme Olivier Messiaen übergab noch 1983 die Worte des Christus in seinem *Saint François d'Assise* dem Chor.

Inzwischen war allerdings Andrew Lloyd Webbers Rock-Oper *Jesus Christ Superstar* wie ein Orkan in diese Zurückhaltung hineingefegt und hatte für Film und Musiktheater endgültig die Unterscheidung in Frage gestellt, nach der das Sakrale vom Profanen streng getrennt bleiben sollte. Filme wie *The Last Temptation of Christ* (1988), *Jesus de Montréal* (1989) und viele andere zeigen den Mann aus Nazareth nicht nur von immer neuen Seiten, sondern spekulieren auch über Details seiner Lebensgeschichte, die von den Evangelienberichten abweichen. Doch geht es in diesen Werken noch überwiegend um das Erleben des Mannes aus Nazareth. Die meines Wissens erste Darstellung, die Jesus als Titelrolle einer Handlung entwirft, die lange nach der im neuen Testament beschriebenen Zeit spielt, ist Harrison Birtwistles musikdramatisches Werk aus dem Jahr 2000. Während *The Last Supper* vom Titel her auf das Abendmahl am Vortag der Kreuzigung hinzuweisen scheint, handelt es sich bei dem Mann, der hier auf der modernen Opernbühne spielt und singt, um den Auferstandenen, irdisch Wiederverkörperten, der schon Dostojewski in der Geschichte vom Großinquisitor interessiert hatte.

Christus als Opernheld untersucht und interpretiert den Hintergrund, das Libretto und die Musik in 13 Opern, in denen es zentral um Christus geht. Ein Bogen führt von den musikdramatisch aufgearbeiteten Passionsspielen, Andrew Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar* und Stephen Schwartz' *Godspell*, über problematisierte Darstellungen des Weges nach Golgatha (in Thomas Pasatieris *Calvary* und Gottfried von Einems *Jesu Hochzeit*) zu Personifizierungen des himmlischen Bräutigams (in John Taveners *Thérèse* und Marius Constants *Le jeu de sainte Agnès*) und des letzten Richters (in Wolfgang von Schweinitz' *Patmos* und R. Murray Schafers *Apocalypsis*). Von diesem endzeitlichen Scheitelpunkt aus senkt sich der Weg in eine andere Art 'Nachleben': in die Verschmelzung der Passionshandlung mit Lebensgeschichten des 20. Jahrhunderts (in Opern zu Nikos Kazantzakis'

Roman *Der wiedergekreuzigte Christus* – insbesondere Bohuslav Martinůs *The Greek Passion* – und Sergej Slonimskis, Rainer Kunads und York Höllers musikdramatischen Interpretationen von Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita*). Der Weg endet mit Harrison Birtwistles Werk über die fiktive Wiederbegegnung des Auferstandenen mit seinen (für diesen Zweck ebenfalls in die Zeit zurückgerufenen) Jüngern im Jahre 2000.[2]

Alle diese Opern sind wiederholt aufgeführt worden, oft an mehreren Orten; viele sind als Tonaufnahme erhältlich. Die Bandbreite der Tonsprache ist immens; sie spannt vom volkstümlichen Musical zur großen Oper spätromantischer Prägung, vom Singspiel mit mozartscher Gestik zur asketisch instrumentierten und mit improvisierten Passagen durchsetzten Kammeroper. Trotz dieser großen Verschiedenheit scheinen mir alle Werke einem musikinteressierten Publikum durchaus zugänglich zu sein.

In jedem der Werke trägt Christus entscheidend zur musikalischen Handlung bei – wenn auch in einzelnen Fällen nicht durch sein Singen. Doch in jedem Werk erforschen der Text und – subtiler, aber oftmals noch unbedingter – die Musik neue Seiten an dieser bekannt-unbekannten Gestalt.

[2]Frühere Versionen der Kapitel 3, 4 und 5 sind auf Englisch erschienen in meiner Studie *Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon, 2003), S. 23-49, 147-158, 229-266 und 506-526.

Der Schmerzensmann

Was war es nur, was bei jungen amerikanischen Musikbegeisterten im Jahr 1971 plötzlich ein Interesse an den letzten Tagen Jesu weckte? Im Verlauf von sechs Monaten wurden gleich drei für das breite Publikum konzipierte musikdramatische Bearbeitungen der Passionsgeschichte uraufgeführt – eine Art englischsprachiges Oberammergau.

Calvary, die Oper des damals 25-jährigen, aber bereits preisgekrönten Komponisten Thomas Pasatieri nach dem gleichnamigen Tanzspiel des irischen Dichters William Butler Yeats, kam am 7. April in Seattle auf die Bühne. Das Werk ist inhaltlich anspruchsvoll, jedoch musikalisch leicht zugänglich, erfreut sich inzwischen großer Beliebtheit besonders in den Opernklassen der Musikakademien und spricht Publikum aller Schichten an.

Im Reich der Popmusik begann einen Monat später das Musical *Godspell* seinen Siegeszug. Stephen Schwartz war zum Zeitpunkt der Komposition gerade 23 Jahre alt. Mit einem Text, der sich kreativ mit dem Matthäus-Evangelium auseinandersetzt, und einfachen, sehr eingängigen Melodien wurde das Stück insbesondere von Laientheatern begeistert aufgenommen, erfuhr in einer bis heute nicht abreißenden Kette Tausende von Aufführungen und wurde auch verfilmt.

Die weltweit größte Bedeutung für die musikdramatische Darstellung des Passionsthemas kommt einem Werk aus England zu, Andrew Lloyd Webbers Rockoper *Jesus Christ Superstar*: Die Musik war schon 1970 entstanden, doch die Premiere der Bühnenfassung fiel ebenfalls in das bedeutungsträchtige Jahr 1971 und auf den amerikanischen Kontinent; sie fand Mitte Oktober in New York statt. Seither wurde dieses Werk des 'erfolgreichsten Bühnenkomponisten aller Zeiten' in allen Erdteilen aufgeführt und bereits zweimal verfilmt. Der inzwischen zum "Lord Lloyd Webber of Sydmonton" geadelte Komponist war damals ebenfalls gerade 23 Jahre alt.

Die drei Werke, deren Musik und Texte in unterschiedlicher und einander vielfach ergänzender Weise die populäre Vorstellung von zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit der Passionsgeschichte geprägt haben, sollen in diesem Prolog zur Karriere Christi als Opernheld auf ihre dramatische und musikalische Darstellung des Schmerzensmannes und seiner Problematik hin untersucht und miteinander verglichen werden.

Godspell: Menschliche Läuterung aus der Sicht eines Clowns

Die Entstehungsgeschichte des Musicals *Godspell* beginnt mit einem Ostergottesdienst des Jahres 1970 in Pittsburghs St. Paul's Cathedral, den der 22-jährige John-Michael Tebelak, Student der Theaterwissenschaft an der Carnegie Mellon University, als zutiefst deprimierend empfand: Er sagte später, er habe das Gefühl gehabt, hier werde der Felsen vor das Grab gerollt, statt dass die Auferstehung gefeiert würde. Beim Verlassen der Kirche wurde Tebelak dann auch noch seiner langen Haare wegen von einem Polizisten auf Drogen durchsucht. Das Zusammentreffen beider Erfahrungen inspirierte ihn zu einer dramatischen Aufarbeitung der Geschichte der letzten sieben Tage Jesu – eines Mannes, der, wie er meinte, ebenfalls langhaarig gewesen war, ohne deswegen drogensüchtig zu sein, und der ebenfalls die autoritär verwaltete Religion als Abfall von der wahren Lehre betrachtete. Tebelak schrieb sein Drehbuch, reichte es als Semesterarbeit ein und inszenierte es im folgenden Winter mit Mitstudenten an seiner Universität. In diesem Stadium war das Stück vor allem gesprochenes und getanztes Theater; der musikalische Anteil beschränkte sich auf mehrere Choräle der Episkopalkirche, die von einer Rockband begleitet in die Handlung eingestreut waren, sowie einen von einem Ensemblemitglied geschriebenen Song. Als das Werk wenig später auch in einem experimentellen Theater New Yorks, dem Café La MaMa, erfolgreich war, wurden Produzenten hellhörig. Sie waren es, die beschlossen, für den Schritt Richtung Broadway eine musikalische Bearbeitung zu bestellen. Diese Aufgabe wurde Stephen Schwartz, einem früheren Studienkollegen Tebelaks, anvertraut.

In dieser Form kam der durchschlagende Erfolg: Nach der Premiere der Musical-Fassung im Cherry Lane Theatre am 17. Mai 1971 wurde *Godspell* vom am Broadway liegenden Promenade Theatre übernommen, wo es unmittelbar über zweitausend mal gespielt wurde. Gleichzeitig begannen Bühnen anderer Städte die Show zu übernehmen, zunächst in Nordamerika, doch bald auch darüber hinaus. Die Erstaufführung in London fiel noch in das Jahr 1971, die französische in Paris und die deutsche in der Hamburger Petrikirche folgten 1972, und danach gab es kein Halten mehr. Die 1973 entstandene Verfilmung unter der Regie von David Greene erhielt den Großen Preis des Internationalen Katholischen Filmbüros. Der Film wurde u.a. vom ZDF übernommen, erstmals am 24.4.1977 ausgestrahlt und später mehrfach wiederholt.

Die Verbindung des Zeitgeistes der frühen '70er Jahre mit jugendlicher Ausgelassenheit erweist sich auch im Rückblick gut 30 Jahre später noch als

besonders glücklich: Sowohl die für eine Aufführungsserie im Jahr 2000 unternommene "aktualisierende Neubearbeitung" von *Godspell* als auch ein anderes biblisch inspiriertes Werk aus den reiferen Jahren des Songdichters und Komponisten Stephen Schwartz, das recht seichte *Children of Eden* aus dem Jahr 1996, überzeugen weit weniger als das Frühwerk. Die folgenden Beobachtungen stützen sich daher auf Form, Material und Ablauf des ursprünglichen Musicals.

Die Wahl des Titelwortes ist hintergründig. Zunächst ist *godspell*, wie das *Oxford English Dictionary* verrät, einfach eine alte Form für *Evangelium* oder *frohe Botschaft* – das, was im modernen Englisch zu *gospel* zusammengezogen erscheint. Doch evoziert der Begriff zugleich weitere Bedeutungen, die zum Teil auf seiner tatsächlichen Etymologie fußen, zum Teil aber interessanterweise auf eine zur Tradition gewordene missverstandene Assoziation zurückgehen. Obwohl das Wort als Zusammensetzung aus *god* = gut und *spel(l)* = Rede oder Kunde nachgewiesen ist (das moderne englische Verb *to spell* erinnert mit seiner weniger geläufigen zweiten Bedeutung als 'detailliert erzählen' oder 'darlegen' an diesen Sinn), verbanden anglophone Leser das Wort schon bald mit der intuitiv näherliegenden Bedeutung vom 'Spiel von Gott' und, in Erweiterung davon, mit den von den Evangelisten erzählten Geschichten aus dem Leben Jesu. Lässt man sich auf weitere Gedankenverbindungen ein, so kann *godspell* auch Gottes magische Wirkung auf den Menschen beschwören (*a spell cast by God*) oder aber die Zeitspanne, die der inkarnierte Gott auf Erden verbrachte (*the spell of God's presence on earth*); sogar das Desiderat, Gott 'buchstäblich zu nehmen' (*to "spell" God*), fällt manchen muttersprachlich Assoziierenden zu diesem Wort ein. Es ist also wohl alles andere als ein Zufall, dass der von verstaubten Konventionen enttäuschte junge Tebelak auf das altertümliche Wort zurückgriff, als er einen Titel für sein Spiel nach dem Evangelium des Matthäus suchte.

Godspell besteht aus zwei Akten, die mit dem Evangelientext in teils naiv-spielerischer, teils harmlos-parodierender Weise umgehen. Wie Matthäus beginnt das Musical mit einem Vorspann in Form einer 'Genealogie'; diese ist hier allerdings nicht biologisch-patrilinear aufgebaut wie bei Matthäus ("Abraham war der Vater von Isaak, Isaak von Jakob" usw.), sondern spirituell: Sie erscheint als eine Art Stammbaum der Reflektion über die Beziehung von Gott und Mensch. Ebenso wie beim Evangelisten gibt es dann einen Kurzabriss der Lebensgeschichte Jesu, hier allerdings noch rudimentärer: In Akt I sehen wir Johannes den Täufer den Messias verkünden und gleich anschließend taufen; in Akt II erfahren wir sehr knapp

von Anfeindungen, Versuchungen und Verrat sowie von letztem Abendmahl, Ölberggebet, Verhaftung und Tod. Den größten Teil der Handlung nehmen, wie ja auch beim Evangelisten, die Predigten und Gleichnisse ein. Akt I enthält viele Auszüge aus der Bergpredigt, Akt II die späteren Weissagungen und Warnpredigten. Für die Gleichnisse hat Tebelak zum Teil bei anderen Evangelisten Anleihe genommen, um alle vertrauten Geschichten einschließen zu können: die Gleichnisse vom ungerechten Richter, von Pharisäer und Zöllner, vom unbarmherzigen Schuldner, vom barmherzigen Samariter, vom Geizhals mit dem armen Lazarus, vom Sämann, vom verlorenen Sohn, von den arbeitsscheuen Söhnen sowie vom treuen und ungetreuen Knecht. Zusätzlich zu diesen Komponenten, die denen des Matthäus-Evangeliums proportional in etwa entsprechen und von denen nur einige wenige gesungen sind, enthält das Musical eine Schicht liedhaft gesetzter Gebete und Reflexionen in Form von Solo- und Ensemble-Songs.

Der Beginn des ersten Aktes mit seiner 'spirituellen Genealogie', der den einmaligen Musicalbesucher eher verwirrt, mag einem Leser von Libretto und Partitur als der originellste Einfall erscheinen: von Sokrates' Verständnis der Läuterung der Seele im Dienste Gottes über Thomas von Aquins Frage nach der menschlichen Fähigkeit, Gott zu verstehen, durcheilt die geschichtliche Gesamtschau Martin Luthers Aufruf zu Frömmigkeit statt Gesetzesgehorsam, Leonardo da Vincis Bemerkungen zur Emanzipation des Menschen (konterkariert mit den Bemerkungen des Historikers Edward Gibbon zum Niedergang und Fall des römischen Reiches), Friedrich Nietzsches Zweifel an jeglicher Art menschlichen Edelmuts und Jean-Paul Sartres Negation der Existenz Gottes, um mit Buckminster Fullers dekonstruktivistischer Interpretation des Menschengeschlechts zu enden, der zufolge wir nichts anderes sind als ein Bündel von Verhaltensmustern und -abläufen – oder auch bloß "ein Verb". Kaum hat der Architekt und futuristische Denker seine Worte gesprochen, da entpuppt sich der Elfenbeinturm, in dem die westliche Geistesgeschichte typischerweise ausgeheckt wird, als ein Ableger des babylonischen Turms, und indem sich das für den unvorbereiteten Theaterbesucher ohnehin bereits verwirrende Babel der Stimmen aller Zeiten nun im siebenstimmigen Kontrapunkt überlagert, verkommen die hehren Gedanken vollends zum Wortbrei – zu jenem *babble*, das sich im Englischen so passend auf *rabble* reimt und damit das einfache Volk, die eigentlichen Akteure und Adressaten der Botschaft Jesu, ins Spiel bringt.

Die fünf weiblichen und fünf männlichen Darsteller sind auch im weiteren Verlauf des Werkes äußerst vielseitig: Singend, sprechend, mimend, tanzend und turnend verkörpern sie eine changierende Skala knapp umris-

sener Charaktere. Jung sollen sie sein und betont fröhlich; für den Hauptteil der Handlung sind sie (so die Angabe im Libretto) als Clowns geschminkt. Ihre Bemalung weicht erst gegen Ende – als es selbst für diese Blumenkinder unverkennbar ernst wird – einem nackten, metaphorisch wohl als 'ehrlich' zu deutenden Gesicht. Hinsichtlich der Sprechakte wechseln acht der Darsteller einander als Evangelist ab, während einer vorübergehend in die Rollen von Johannes dem Täufer und Judas schlüpft; diese neun übernehmen zudem die Rollen der die Gleichnisse bevölkernden fiktiven Personen und mimen deren Haltungen und Handlungen in parodistisch überzogener Art.

Wenn das bürgerlich-fromme Publikum etwa Anstoß nehmen sollte an der betonten Jugendlichkeit sowohl der Akteure als auch der Darstellungsweise, so ließe sich argumentieren, dass die Altersgruppe der Darsteller der des historischen Jesus und vieler seiner Jünger entspricht, dass die anfängliche begeisterte Leichtigkeit des Lebensgefühls zwar in den redigierten Evangelien unterdrückt wurde, aber im Kontext der formlosen Kameraderie der Jüngerschaft gut vorstellbar ist, und dass Jesus und seine Anhänger vielen ihrer eigenen aufs Praktische eingestellten und zudem autoritätsgläubigen Zeitgenossen ohne weiteres als 'Clowns' erschienen sein mögen. Einerseits klingen die Predigten des Bühnenjesus, der viele Verse fast wörtlich aus der *King James Bible* zitiert, sehr vertraut. Wenn andererseits die neun Nachfolger diese Ermahnungen immer wieder unterbrechen, indem sie mit unangemessenen Äußerungen ihrer Gefühle, mit Einwänden, dass man das Leben so ernst doch wieder nicht nehmen dürfe, oder mit schierem Unverständnis auf den Moral predigenden Jesus reagieren, so entspricht diese Haltung sicher wesentlich mehr, als es uns die Kirchenväter glauben machen wollen, dem tatsächlichen Horizont der Gefolgschaft Jesu.

Doch so schlüssig sich solche Auslegungen auch ausnehmen mögen, begleitet sie doch das Unbehagen drohender Überinterpretation, denn nicht nur das Publikum, sondern auch die *Godspell*-Autoren selbst sehen den Tenor ihrer 'frohen Botschaft' in erster Linie als Aufruf, den Spaß am Leben zu feiern – sozusagen mit dem Segen und unter dem aufmunternden Blick des selbst gar nicht abgeneigten Gottessohnes.

Die Hippies und ihre Lieder

Bezeichnenderweise ist in diesem Werk einzig der Jesusdarsteller dauerhaft mit seiner Rolle identifiziert: Er erscheint im Prologteil des ersten Aktes als proklamierter Gott-und-König vor aller Zeit, im weiteren Verlauf als führender Clown, der eine moralisch anständige, die mitmenschliche Liebe

verwirklichende und den Mammon verschmähende Lebensweise predigt, und erst ganz gegen Schluss kurz als leidender Märtyrer, der an einem Innenstadtzaun verblutet. Für diesen Tod geben die Dialoge keinerlei Begründung. Zwar werden Verrat, Verhaftung und Tod mit Bibelzitaten angedeutet und auch mimisch dargestellt, doch erfährt der Zuschauer weder die Gründe für den Hass des Establishment auf diesen harmlos sympathischen Prediger noch etwaige Gedanken des Judas. Die letzten Worte des Jesus sind die wohl problematischsten des ganzen Stückes: "O Gott, ich blute. – – O Gott, ich sterbe. – – O Gott, ich bin tot."

Alle Dialoge sowie die pantomimisch begleiteten Parabeln werden gesprochen, nicht gesungen; es gibt also in diesem Musical keine Rezitative, ja nicht einmal kurze Ariosi (gebunden gesetzte Texte). Diesem Sprechtheater sind die fünfzehn Songs als Kontrast gegenübergestellt. Es handelt sich dabei um Lieder mit einfachen Harmonien und sehr eingängigen Melodien. Sie sind ausnahmslos strophisch gesetzt, wobei nur ein einziges sich mit zwei Versen begnügt. Die anderen erinnern mit einer zwischen vier und acht liegenden Anzahl an Strophen, die sich nur in Satzdichte und Klangfarbe unterscheiden, an die Praxis des evangelischen Gottesdienstes, in dem die Gemeinde oft ebenfalls zahlreiche Verse singt, die durch verschiedene Registrierungen der Orgel oder eventuell eine Choruntermalung variiert werden.

Den musikalischen Stil dieser Songs zu bestimmen ist allerdings nicht einfach. Kritiker haben *Godspell* zuweilen leichtfertig als "Rock-Oper" bezeichnet, vermutlich verleitet durch die begleitende Rockband und die elektronische Verstärkung der Stimmen und Instrumente einerseits, die szenisch-musikalische Darbietung andererseits. Dieser Begriff war in den frühen 70er Jahren durch den Welterfolg des 1968 uraufgeführten *Hair* in aller Munde und wurde oft sehr locker angewandt. Die Bezeichnung 'Rock' für das Ganze könnte allenfalls soziologisch gerechtfertigt werden, insofern einige der für die Rockszene charakteristischen Elemente – die Interaktion mit dem Publikum und die Betonung einer die jüngere Generation in den Vordergrund stellenden Weltsicht – integrale Bestandteile des Werkes sind. Doch ist der musikalische Stil selbst eklektisch. Einzelne Songs ließen sich vielleicht als Softrock einstufen, andere als Soul, zudem gibt es Anspielungen auf verschiedene Genres wie Cakewalk und Ragtime, und wieder anderem wird man am besten mit dem Überbegriff 'Pop' gerecht. Doch auch der Begriff 'Oper' ist problematisch, wie aus den obigen Bemerkungen hervorgeht, sowohl wegen des Fehlens jeglicher gesungener Dialoge als auch aufgrund der für das Operngenre untypischen Strophenseligkeit.

Die Mischung der musikalischen Stile überkreuzt sich allerdings in interessanter Weise mit der der gesungenen Texte. Diese setzen sich aus sechs Kirchenliedtexten der Episkopalkirche, drei Vertonungen von Bibelversen, drei parodistischen Liedern auf zuvor dramatisch nachgestellte biblische Geschichten und drei frei gedichteten Texten zusammen. Zur Gruppe der Bibelversvertonungen gehört Nr. 2, "Prepare ye the way of the Lord" [Bereitet dem Herrn den Weg], mit dem Johannes der Täufer die Anhängerschaft der neuen Lehre in einer Art Prozession auf die Bühne führt. Der Text stammt aus Matthäus 3:3 bzw. Jesaja 40:3. Die sehr einfache Liedzeile

Beispiel 1: Stephen Schwartz, *Godspell*, "Prepare ye"



soll mindestens zehnmal wiederholt werden, wobei die Stimme des Täufers durch einen immer dichter werdenden Chor anderer Stimmen unterstützt wird. Auch den Abschluss der Handlung bildet ein Ensemblesong nach Bibelversen, "On the willows", der eine Paraphrase auf Psalm 137 darstellt und die Jünger nach der Kreuzigung mit den Israeliten im Exil vergleicht: "An die Weiden dort hängten wir unser Leben, denn unsere Zwingherren verlangten von uns Lieder, und unsere Peiniger Jubel: 'Singt uns Lieder von Zion'. Doch wie können wir singen die Lieder des Herrn in einem fremden Land?" Im Gegensatz zu diesen beiden, in schlichtem und sehr getragenem Stil gehaltenen Liedern ist der dritte nach Bibelversen gesetzte Song, das "Alas for you" [Wehe euch] aus dem zweiten Akt, temperamentvoll und metrisch sehr abwechslungsreich. Es ist ein Solo des Jesusdarstellers und zitiert Auszüge aus den Worten gegen die Schriftgelehrten, wie sie in Matthäus 23:13-15 und 33-35 stehen.

In erfrischendem Gegensatz zu diesen frommen Äußerungen stehen die drei parodistischen Lieder, die im ersten Akt die allzu anspruchsvollen Erwartungen Jesu quasi spaßhaft seufzend ad absurdum führen. So folgt auf eine längere Episode, in der Jesus mit Worten aus der Bergpredigt allerlei menschliche Schwächen gerügt, Sanftmut und Großherzigkeit gepredigt und diese Ermahnungen mit den Gleichnissen vom barmherzigen Samariter und vom Geizhals und dem armen Lazarus ausgeschmückt hat, der Song "Learn your lessons well". In komischer Verzweiflung singt eine der Jüngerinnen eine triolisch beschwingte Parodie auf das Verhalten typischer Prediger, in der sie ein Publikum von Sündern, die sich als Dummköpfe aufführen und,

anstatt sich zu konzentrieren und den erbauenden Wert der Botschaft zu hören, ins Leere gucken, damit aufschreckt, dass es womöglich ein Quiz geben wird und sie gut daran tun, ihre Lektionen wirklich zu lernen. Wenig später, nachdem Jesus mit den Worten der Seligpreisungen die Benachteiligten der Welt damit getröstet hat, dass sie eine Belohnung im Himmel erwartet, führt er selbst seine Jünger an zu einer ausgelassenen Parodie auf diese schwer zu akzeptierende Botschaft. Leider gibt eine deutsche Übersetzung die vielen absurd-fröhlichen Reime nicht wieder; inhaltlich lautet die erste Strophe etwa wie folgt: "Wenn du dich traurig oder verwünscht fühlst, wenn dein Leben schlecht läuft und deine Aussichten noch schlechter sind, wenn deine Frau seufzt und weint, dein Olivenbaum stirbt, deine Schläfen grau werden und deine Zähne faulen, wenn die Schuldner deinen Geldbeutel wiegen, deine Stimmung ebenso dunkelblau ist wie dein Gewand und du schwören möchtest, dass Hiob dir nichts voraus hatte, dann vergiss nicht: Wenn du erst mal in den Himmel kommst, wirst du gesegnet sein. Also, es ist alles zu deinem Besten." Nach der ausführlichen, pantomimisch ausgemalten Darstellung vom Gleichnis des verlorenen Sohnes und weiteren Mahnreden Jesu endet der erste Akt schließlich mit dem dritten Parodie-Song. Diesmal ist der Anlass – die Bezeichnung der Jünger als "Licht der Welt", "Salz der Erde" und "Stadt Gottes" – gar nicht vorher in bibeltreuer Fassung erklungen, sondern wird gleich, musikalisch als *slow rock* gesetzt, gut gelaunt verulkt.

Zu den drei Songs mit frei erfundenen Texten gehören die Spekulationen über Gott und Menschen in der originellen Eröffnungsnummer "Tower of Babble", das abschließende "Long live God", das sich textlich ganz auf diese eine Zeile mit ihrem vordergründig naiv wirkenden Wunsch, Gott möge ein langes Leben beschert sein, beschränkt, sowie der Song "By my side", dessen Musik als einzige aus der ursprünglichen Version des Werkes, d.h. bevor Stephen Schwartz rekrutiert wurde, beibehalten wurde (sie stammt von der ersten Darstellerin der Rolle, Peggy Gordon).

Die sechs Songs, deren Texte Kirchenliedern entnommen sind, bestehen aus zwei weiteren Mahnungen, zwei Dank- und zwei Bittgebeten. Das Mahnlied "Kehr um, o Mensch!" klingt elegisch, während das "Preise den Herrn, meine Seele" als Rock gesetzt ist. Zu den Dankgebeten gehört neben dem einfachen, auf das 13. Jahrhundert zurückgehenden "Day by day" auch ein auf der englischen Übersetzung von Matthias Claudius' "Wir pflügen und wir streuen" beruhendes Lied in nachdenklicher Stimmung. Unter den beiden Bitten schließlich, Gott möge die Menschen erhören und erlösen, findet sich die meiner Ansicht nach interessanteste Nummer des Musicals:

Beispiel 2: *Godspell*, "Save the people"

Jesus in *Godspell*

When wilt Thou save the peo-ple? O, God of mer-cy, when?
The peo-ple, Lord, the peo-ple, not thrones and crowns, but men!

(zum Vergleich der Choral)

Hier verbindet sich ein Text, der zu den untergründig ernstesten des Musicals gehört – die Anfrage, die Jesus gleich bei seinem allerersten Auftreten im Drama an Gott richtet, wann endlich dieser angesichts des Elends der Menschen aus seiner Untätigkeit heraustreten werde – mit einer Melodieführung, der man trotz aller synkopierten Rhythmen noch den Choralduktus anmerkt.

Jesus Christ Superstar: Die Einsamkeit eines Idols

Die berühmte Rockoper des jungen Komponisten Andrew Lloyd Webber begann als Schallplatte. Eine Single mit dem Song "Superstar" und, auf der B-Seite, der als "Johannes 19 Vers 41" betitelten Orchestermeditation, die die spätere Opernfassung als Nachspiel beschließen sollte, kam bereits 1969 auf den Markt. Die solistische Männerstimme war zu diesem Zeitpunkt noch nicht als die des Judas identifiziert; vielmehr sollte der Fragende eine Art Jedermann darstellen, der Jesus aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts zu verstehen sucht.

Komponist und Textdichter hatten sich die Schallplatte mit dem ungewöhnlichen Thema vom Dekan der St. Paul's Cathedral in London absegnen lassen. Der Kirchenmann forderte alle, die sich vielleicht durch die Behandlung Jesu in einer kommerziellen, populärmusikalischem Produktion schockiert fühlen mochten, auf, den Song genau anzuhören: Es handle sich um einen Schrei der Verzweiflung, der dringenden Frage gewidmet, wer Jesus sei. Dies aber sei eine Frage, die heute jede Berechtigung habe. Wenn der Sänger bitte: "Versteh mich nicht falsch, ich will es nur wissen, ich muss es wissen", so dürfe er nicht einfach abgewiesen werden.

Der Erfolg dieser Single inspirierte Lloyd Webber und seinen Textdichter Tim Rice, ein Doppelalbum mit einer erweiterten Darstellung der

Thematik aufzunehmen. Dieses wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1970 produziert, mit einer Besetzung, die aus elf Gesangssolisten, drei Chören, einem 85-Mann-Orchester, einer Rockband mit 6 Musikern, einem Synthesizer sowie einer Kirchenorgel bestand. Nachdem dieses Album besonders in den USA einen Riesenerfolg hatte, gingen verschiedene Truppen mit der Musik auf Konzertreise, während gleichzeitig eine dramatische Aufführung konzipiert wurde. Diese eröffnete am 12. Oktober 1971 im Mark Hellingen Theatre am Broadway und erst ein Dreivierteljahr später in einer bescheideneren Produktion auch im Londoner Westend.

Inzwischen ist es schwer, die Konzeption der dramatischen Handlung aus der Überlagerung mit vielen verschiedenen Interpretationen, insbesondere durch zwei aufwendige Filme, wieder zu befreien. Dennoch soll hier der Versuch gemacht werden, vor allem über die musikdramatische Komposition selbst zu sprechen.

Jesus Christ Superstar entsprang der Idee, die Geschichte der letzten Tage Jesu einmal aus Judas' Perspektive zu schildern, eines Jüngers Jesu, der enttäuscht darüber ist, wie sich die Jesus-Bewegung entwickelt hat. Diese Enttäuschung ist jedoch durchsetzt mit Resten seiner alten Zuneigung zu diesem Mann sowie mit dem brennenden Wunsch, die Ideen, die ihn und andere ursprünglich begeistert haben, zu retten. So erlaubt diese Perspektive eine sehr differenzierte Darstellung sowohl des Beobachters als auch des Beobachteten.

Der Text beginnt mit Judas, der Jesus in einem einsamen Monolog vorwirft, dass seine Anhänger immer mehr fanatisiert erscheinen, ihn als Gott verehren und selbst seine harmlosesten Worte als weittragende prophetische Äußerungen interpretieren. Besonders anstößig findet Judas, dass die Person wichtiger zu werden droht als die Botschaft und dass Jesus selbst anscheinend angefangen hat, sich für den neuen Messias zu halten, obwohl er doch, wie alle wissen, ein Mensch wie andere ist. Auch mangelndes Urteilsvermögen wirft Judas dem zum Idol Gewordenen vor: Kann er denn nicht sehen, dass die Gruppe, indem sie so viel Wind macht, die Aufmerksamkeit der Autoritäten erregt und damit viele Menschen in Gefahr bringt? Ist ihm die Bewunderung der Massen wichtiger als die Sicherheit seiner Mitmenschen? Judas' Anklagen sind weder boshaft noch neidisch, sondern zeugen von Sorge für seine Mitmenschen, die seiner Meinung nach nicht durch den Heroenkult eines Einzelnen gefährdet werden dürfen. Der Katalog seiner Enttäuschungen setzt sich fort mit der Beziehung, die Jesus mit dem Freudenmädchen Maria Magdalena verbindet. Die zärtliche Zuwendung, mit der sie ihn umgibt, wirft nach Judas' Meinung ein falsches Licht auf die

moralische Integrität der Gruppe; das teure Öl, mit dem sie ihn salbt, bedeutet dem sozial Engagierten eine Verschwendung von Geld, das sinnvoller für die Armen ausgegeben werden sollte.

Als die Menge in den Straßen bei der Anbetung ihres Idols immer mehr in Rausch gerät, weitet sich die Kluft zwischen den beiden Männern. Während Jesus in das "Hosanna" seiner Fans einfällt, bezweifelt der grüblerisch wirkende Judas, dass dies der wahre Weg für eine Besserung des Schicksals aller Menschen sein kann. Er beginnt, den im Jubel der Menge badenden Jesus zu verachten, der sich immer mehr dem Personenkult hinzugeben scheint. Nachdem er Zeuge wird, wie Jesus im Tempel die Kontrolle über seinen Zorn verliert und sich durch mutwillige Zerstörung einflussreiche Feinde macht, und wie er wenig später auch den Aussätzigen, die ihn hoffnungsvoll umringen und um wunderbare Heilung anflehen, nicht gewachsen scheint, sondern sie am Ende anschreit, "Heilt euch doch selbst!", steht für Judas fest, dass Jesus ein Mann mit entscheidenden Schwächen ist. Als Anführer einer auf ihn fixierten Bewegung ist er damit gefährlich geworden und muss daran gehindert werden, womöglich weitgreifendes Unheil anzurichten. Um dies zu verhindern, geht Judas zu den Priestern und gibt ihnen die Information, die es ihnen erlauben wird, Jesus in einem Augenblick ergreifen zu lassen, da er nicht von einer begeisterten Menge umgeben ist und seine Gefangennahme keinen Massenaufruhr riskiert. Doch als der Festnahme bald eine brutale Geißelung mit den 39 Peitschenschlägen der deuteronomischen Tradition folgt, begreift Judas, dass Jesus nicht nur weiterer Einflussnahme beraubt wird; vielmehr zielt alles auf seinen Tod ab, und er, Judas, war lediglich das Instrument, um das vorbestimmte Martyrium Jesu herbeizuführen. Verzweifelt über die Einsicht, dass dieser in so vielem fehlgeleitete Jesus als 'Superstar' erinnert werden wird, er selbst aber als ein Verräter, erhängt er sich. Nachdem die Menge das Verlangen der Priester, Jesus gekreuzigt zu sehen, unterstützt und mit Verleumdungsdrohungen auch gegen den zögernden Pilatus durchgesetzt hat, erklingt die Stimme des toten Verräters noch einmal aus dem zeitlosen Jenseits. Nach wie vor versteht er weder, warum Jesus das, was er vorhatte, nicht besser geplant hat, noch, warum diese Kreuzigung – eine unter Tausenden, die die Römer durchführen ließen – dann später ein solches Rekordereignis wurde. Mit dieser Frage, die eine Kenntnis der weiteren Christentumsgeschichte verrät, jedoch von keiner Auferstehung weiß, endet Judas' Blick auf das Geschehen.

Im Gegensatz zu *Godspell* sind alle Spieler in diesem Werk mit einer spezifischen Rolle identifiziert. Neben den drei Hauptdarstellern Judas, Jesus und Maria Magdalena sind die Priester Kaiphas und Hannas, die Machthaber

Pilatus und Herodes sowie die Jünger Petrus und Simon der Zelot individuell gezeichnet – durch ihre Worte, aber noch mehr durch ihre musikalischen Charakteristika. Allerdings fällt auf, dass eine Auseinandersetzung mit der Lehre Jesu, wie sie in *Godspell* im Vordergrund steht, bei den Gegnern gar nicht, bei den Anhängern nur sehr indirekt stattfindet: Maria Magdalena bekennt, ein neuer Mensch geworden zu sein, und spricht von dem Standpunkt, den Jesus klar gemacht, vielleicht sogar zu weit getrieben habe; Simon wünscht sich mehr politisches Engagement, und Judas' Enttäuschung gründet nicht zuletzt auf der empfundenen Diskrepanz von bewundernswerten Leitsätzen und selbstverspieltem Verhalten. Doch um was es bei Jesu Anliegen im einzelnen geht, wird nicht erörtert.

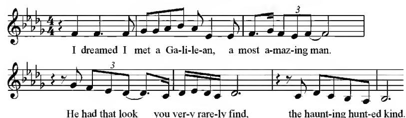
Der Akzent der Darstellung liegt durchwegs auf der unterschiedlichen Art, wie Jesus von der Umgebung wahrgenommen wird. Interessanterweise machen die Jünger den am wenigsten überzeugenden Eindruck. Der sie einführende saloppe Refrain, der in der Verhaftungsszene noch einmal aufgegriffen wird, fragt nicht umsonst immer wieder, was der ganze Wirbel solle; weder wissen sie, wohin es geht mit ihrem Führer und seiner Bewegung, noch verstehen sie, wie es zum bösen Ende kommen konnte und was die Soldaten wollen. In der Abendmahlsszene gratulieren sie einander dazu, dass all ihre Trübsal sich nun selig in Wein auflösen wird, und nehmen sich vor, eines Tages im Ruhestand die Evangelien zu schreiben, damit ihre Namen auch nach ihrem Tod noch in aller Munde bleiben. Wenn sie sowohl in der ersten Gemeinschaftsszene als auch beim Abendmahl ihre etwas dümmlichen Refrains jeweils mindestens einmal zu oft wiederholen, ohne auf die entscheidenden Herausforderungen durch Jesu Verteidigung der Maria Magdalena einerseits, seine Auseinandersetzung mit Judas andererseits überhaupt einzugehen, so wird dies selbst einem toleranten Publikum einen leicht gereizten Seufzer entlocken – und genau das scheint hier die Absicht zu sein.

Die extravertierte Seite dieses dumpfen Nicht-Verstehens kommt am deutlichsten im Refrain der Fans zum Ausdruck, mit dem diese in beispielhaft simplifizierender Weise ihr Bekenntnis zu diesem Idol ablegen: "Christus, du weißt, ich liebe dich. Hast du mich winken sehen? Ich glaube an dich und an Gott, also sag mir, dass ich gerettet bin." Petrus hat nur wenige solistische Sätze; diese betreffen seine Verleugnung und wirken, da sie nicht vor dem Hintergrund einer differenzierten Personencharakteristik gehört werden können, nur feige. Interessant sind im Zusammenhang mit der Darstellung von Jesu Gefolge auch die beiden großen, oft wiederholten Chornummern: Während das Hosianna-Singen der Fans keinerlei inhaltliche Beschreibung dessen, der da angebetet wird, enthält, stellt der Titelsong

immerhin einige Fragen: Bist du auch der, für den sie dich halten? Glaubst du selbst, was man von dir sagt? Wer bist du eigentlich, und was hast du geopfert?

Die einander paarweise gegenübergestellten politischen und religiösen Machthaber sehen in Jesus je ganz gegensätzliche Dinge. Der Priester Hannas ist geneigt, die Jesus-Bewegung als lächerlich und irrelevant abzutun – er bezeichnet die Jünger als schwachsinnig, Jesus selbst als "Zimmermann-König" und "bibelklopfenden Schreiberling". Kaiphas dagegen nimmt den religiösen Erneuerer ernst und hält ihn deshalb für gefährlich, bewundert ihn sogar ein wenig und fürchtet daher seinen Einfluss auf die gesamte Ordnung des Landes. Herodes macht sich ungeniert über Jesus lustig; Pilatus dagegen ist nicht nur von seiner Unschuld, sondern insgeheim vielleicht sogar von seiner Gottesnatur überzeugt. Schon in einem Traum hatte er ihn als einen "ganz erstaunlichen Mann" gesehen, der die Hetzjagd einer wütenden Menge schweigend ertrug und um dessen Tod später Millionen weinten.

Beispiel 3: Andrew Lloyd Webber, *Jesus Christ Superstar*, "Pilate's Dream"



Als Pilatus dem Angeklagten dann zweimal gegenübersteht, gibt er sich zwar sarkastisch, doch ist er ehrlich bemüht, einen Weg zu finden, das Todesurteil zu vermeiden und zu verstehen, was diesen Mann für so viele zum Idol, für andere zum Verhassten macht. Als er aus politischem Eigennutz schließlich doch in die Kreuzigung einwilligt, scheint er fast erschütterter als Jesus selbst. Erbost darüber, dass er dem Zwang, einen Fehler historischen Ausmaßes zu begehen, nicht entgehen kann, beendet er die Verhandlung mit einer Einsicht in Jesu Wesen, die den Gegenpart zu der des Judas bildet: "Lass dich nicht hindern an deinem großartigen Akt der Selbstzerstörung. Stirb, wenn du es denn unbedingt willst, du fehlgeleiteter Märtyrer!"

Maria Magdalena macht im Verlaufe ihrer drei Solonummern eine Entwicklung durch. Ihre Einstellung zu Jesus wandelt sich von ihrem besänftigenden "Sorge dich nicht, es ist ja alles in Ordnung", das ebensogut einem weltlichen Liebhaber gelten könnte, über ihre Überraschung, als sie ihre

innere Veränderung und tiefe Ergriffenheit bemerkt, bis hin zu dem zurückhaltenden Versuch, Jesus zu sagen, dass er auf seinem Weg "zu weit geht". Umgekehrt zu dieser Entwicklung verläuft die des Judas. Er beginnt enttäuscht und erbittert, kommt jedoch nach seinem Verrat zu der Einsicht, dass er einen Unschuldigen dem Tode ausgeliefert hat, und gesteht nach seinem Selbstmord, sozusagen mit einem Blick aus dem Jenseits auf das langfristige Ergebnis dieses merkwürdig motivierten Todes, dass er eigentlich immer weniger versteht, was da – gerade damals und gerade so – geschehen musste.

Eine Oper in der (musikalischen) Sprache des Volkes

Interessanterweise fallen also die neben Jesus wichtigsten Rollen Judas, Maria Magdalena und Pontius Pilatus zu. Damit sind es gerade die in der Christentumsgeschichte Geächteten, die intensiv über ihn nachdenken und ihn zu verstehen suchen. Und in der akzentuierten Gegenüberstellung von Pilatus und Kaiphas verhalten sich die Wahrer der Rechtgläubigkeit wie später die Inquisition – sie bedienen sich der Staatsgewalt, um Andersgläubige zu beseitigen, wobei sie selbst keine Hand anlegen – während die heidnischen Römer keinen Grund haben, andere als wirkliche Kriminelle oder Aufrührer zu verurteilen. Allerdings ist der politisch Mächtige erpressbar durch die andersdenkende Menge, deren Unwille eine Gefahr für sein Ansehen bei den Vorgesetzten bedeutet und also seine Position bedroht. Die Menge aber verlangt, will man ihr schon das positive Idol nehmen, zumindest ein die Gemüter aufpeitschendes Spektakel: Sie ist schamlos schaulustig und gewaltgierig.

Der musikalische Stil, in dem all dies dargestellt wird, ist sehr differenziert auf die individuelle Charakterisierung der Personen abgestimmt. Judas ist der einzige wirkliche Rock-Sänger; er repräsentiert durch seinen Gestus nicht nur eine antibourgeoise, sondern auch eine im Vergleich zu Jesus noch betonter sozialkritische Haltung. Jesus erscheint in seiner musikalischen Ausdruckssprache viel weicher, aber auch unsicherer; seine vorherrschenden Genres sind Soul und Soft Beat. Maria Magdalena ist trotz ihres von Judas so verachteten Gewerbes als eine Frau gezeichnet, die innig Anteil nimmt und ihre Gefühle in einfacher Weise zu verstehen sucht; dies tut sie in Form von Balladen. Das Spottlied des Herodes changiert zwischen Charleston und Ragtime. Die Musik des Pilatus ist gespalten, wie es ja auch seine innere Einstellung ist: Unter dem Eindruck seines ominösen Traumes singt er im Soul-Stil, doch je mehr er seine eigene politische Karriere bedroht

sieht, desto sperriger werden Rhythmus und Melodie. Die Jünger wechseln zwischen angedeutetem Rock (in ihrer Verwirrung) und choralartigen Gesängen (in ihrem allzu simplen Wohlbehagen), während die Fans, die bei ihrer Variation über das biblische Wort "Hosianna" ebenfalls choralartig klingen, anläßlich ihrer selbst formulierten Begeisterungsäußerungen und Liebeserklärungen in Reggae ausbrechen.

Während also die Bezeichnung 'Rock' auch bei *Jesus Christ Superstar* nur mit Einschränkungen angewandt werden kann, handelt es sich bei diesem Werk im Gegensatz zu *Godspell* zweifellos um eine Oper. Dafür spricht das volle Sinfonieorchester, dem die beigegebene Rockband lediglich zusätzliche Farbe verleiht, vor allem aber die Tatsache, dass der Text durchgehend gesungen wird – die letzten Worten Jesu am Kreuz bilden die einzige, überzeugende Ausnahme. Überall sonst wechseln Rezitative und gereimte, arios vertonte Dialoge mit Solosongs, Ensembles und Choreinlagen, die ihrer Form und Ausdrucksintensität nach ohne weiteres als Arien bezeichnet werden dürfen. Das Metrum ist oft komplex; siehe den 7/8- Takt, mit dem Judas schon in seinem erstem Song an Jesu Herkunft als Handwerkersohn erinnert und der später von Tempelhändlern, Aussätzigen und Paparazzi aufgegriffen wird, und den 5/4-Takt von Maria Magdalenas Wiegenlied "Try not to get worried". Bleibt die Melodieführung in den Arien selbst sehr eingängig, so erreicht sie in den Rezitativen ausgesprochene Virtuosität und trägt der Qualität jedes Augenblicks verschiedentlich mit überraschend großen, dissonanten Intervallschritten und anspruchsvollen Melismen Rechnung.

Ein weiteres Mittel der Kunstmusik, das in diese Oper Eingang gefunden hat, sind die zyklischen Themen. Ich möchte hier die auch beim Hören leicht erkennbaren erwähnen, die ich in drei Gruppen von je fünf gliedere. Die erste Gruppe umfasst Zitate, bei denen dieselbe Melodie mit demselben Text, meist sogar von derselben Darstellerin oder Gruppe, wiederholt wird; hierzu gehören erstens das "What's the buzz?", mit dem die Jünger am Beginn ihre Verwirrung ausdrücken und mit dem sie auch anlässlich der Gefangennahme Jesu aus dem Schlaf aufschrecken; zweitens Maria Magdalenas "Try not to get worried", mit dem sie Jesus nach schwierigen Ereignissen – den ersten Misstrauensäußerungen des Judas und der Priester sowie später nach seinen Zusammenstößen mit Tempelhändlern und Aussätzigen – zu beruhigen sucht; drittens das "Hosanna hey sanna" der Fans, das von außen in die offizielle Priesterbesprechung hinein klingt, später einen eigenen Ensemblesong abgibt und in ironischer Weise auch noch den Zug Jesu zu Herodes' Hof begleitet; viertens der allzu harmonische, statisch wiederholte Durklang, mit dem der Chor die beiden einschneidenden Taten des Judas – seinen

Verrat und seinen Selbstmord – verdächtig sanft kommentiert; und fünftens das zunächst von Maria Magdalena gesungene, in seiner letzten Verzweiflung von Judas aufgegriffene "I don't know how to love him".

Ungewöhnlicher als solche direkten Wiederholungen sind Motive, die einzelne Personen und Handlungen charakterisieren – das, was Wagner als 'Leitmotive' allen Opernfreunden vertraut gemacht hat. Die fünf prägnantesten, die Lloyd Webber für dieses Werk entworfen hat, sind den wichtigsten Aspekten zugeordnet, die zum Leidensweg Jesu führen; vier von ihnen erklingen bereits in der Ouvertüre.

Dieses Orchestervorspiel beginnt mit der Figur, die in der entscheidenden Besprechung der Priester als Aufforderung an Kaiphas erklingt, er möge eine Entscheidung herbeiführen ("Good Caiaphas, the council waits for you") und dann noch einmal in der Unterhaltung, in der Pilatus zu einer Entscheidung gedrängt werden soll ("And so the king is once again my guest"). Ein komplettes Arioso, das ebenfalls von den Priestern eingeführt wird und ihre zynische Haltung betont, gipfelt einmal in Kaiphas' Prophezeiung, Jesus werde Blutvergießen auslösen, das andere Mal (anläßlich des Verrats) in Judas' empörter Ablehnung des "blood money", und konfrontiert uns Hörer auf diese Weise mit einer ungewöhnlichen Variante der Idee, dass einer sein Blut für viele vergießt.

Das dritte Motiv dieser Gruppe, das wohl eindringlichste der ganzen Oper, ist rein instrumental: die Rock-Grundfigur des Judas. Auch sie ist in der Ouvertüre vorweggenommen, begleitet sodann den ersten Monolog des Enttäuschten, erklingt wieder bei seiner Anklage an die Priester wegen der brutalen Misshandlung Jesu, noch einmal kurz vor seinem Selbstmord, und schließlich als selbst für den Hörer schmerzhafte Untermalung der 39 Geißelschläge. Komplementär zu den in dieser Figur vereinigten Momenten des Leidens verweist ein weiteres instrumentales Motiv auf das symbolische Opfer: Was in der Ouvertüre auf leise, fast erstarrte Weise Verzweiflung vermittelt, entpuppt sich später als Vorspiel zur Abendmahlsszene.

Der Titelsong "Jesus Christ Superstar" schließlich erklingt auch bereits ohne Worte, bevor die Handlung beginnt, ist dann bei der Priesterbesprechung von der Straße zu hören (interessanterweise im Querstand, d.h. in Harmonien, die mit dem "He is dangerous" der Priester ganz unverträglich sind), dann noch einmal im Anschluss an die Verurteilung durch Pilatus, und zuletzt als Teil von Judas' Anruf aus dem Jenseits. Damit erweist sich dieses aufgrund seiner Dur-Seligkeit so unkompliziert wirkende Chormotiv als überraschend tiefgründig, fragt doch die der Anrufung folgende Textzeile in immer neuer Weise nach Plan, Ziel und Selbstverständnis Jesu.

Die anspruchsvollste der drei Kategorien beinhaltet Motive, die in je verschiedenem Kontext erklingen und dadurch der textlichen und szenischen Ebene auf rein musikalische Weise eine geheime zweite Bedeutung hinzufügen. So wird die Figur, die schon in der Ouvertüre dem Herausforderungsmotiv der Priester folgt, in der Ratssitzung, in der sie Jesu Tod beschließen, von den Fans zu den Worten "Hosanna Superstar" gesungen, während es in der Verhandlung vor Pilatus den Worten "We need him crucified" unterlegt ist – als wolle die Musik betonen, dass vor allem die Vergöttlichung durch die Masse zur Kreuzigung geführt hat.

Die gefühlvolle Kantilene, mit der Pilatus von seinem Traum spricht, in dem er zum erstenmal dem ungewöhnlichen, schweigenden Mann aus Galiläa gegenüberstand, erklingt während der Gerichtsverhandlung wie ein fernes Echo in den Trompeten und repräsentiert die Erinnerung an den Traum, die Pilatus veranlasst, Jesus zunächst für unschuldig zu erklären. Das gehetzte 7/8-Thema, mit dem die Tempelhändler ihre Ware anpreisen, wird – zunächst viel langsamer, dann in atemberaubender Steigerung – sowohl von den Aussätzigen aufgegriffen als auch von den Paparazzi, die Jesus anläßlich seiner Festnahme im Garten Gethsemane bestürmen; alle drei Gruppen erweisen sich damit als verschiedene Vertreter der Aufdringlichkeit, was besonders hinsichtlich der Heilung Suchenden den Eindruck bestärkt, den schon Judas hatte: dass Jesus den Hoffnungen, die er erweckte, nicht mehr gewachsen war.

Ein viertes Motiv mit verschiedenen Zuordnungen in der Opernhandlung erklingt zunächst, wenn Jesus seine schlafenden Jünger fragt, ob denn keiner mit ihm wachen könne. Maria Magdalena greift die Kontur in leicht variierter Form auf, wenn sie Petrus vorwirft, er habe Jesus verleugnet, genau wie dieser es vorausgesagt habe, und verbindet damit die beiden Situationen des Versagens der engsten Jünger. Schließlich ist da noch die klagende Linie, die auf den Tod selbst verweist: Die Melodie, mit der Jesus zwischen seinen Zusammenstößen mit Tempelhändlern und Aussätzigen zum erstenmal singt, "meine Zeit ist beinahe gekommen – ich habe es drei Jahre lang versucht; es scheint wie dreißig", wird im Anschluss an das letzte Abendmahl zum Thema des einsamen Monologs im Song "Gethsemane" und zuallerletzt, in doppelten, nun ganz gleichmäßigen Notenwerten und sehr feierlichem Tempo, zum Hauptstück des instrumentalen Nachspiels mit seiner Meditation über die Grablegungsverse aus dem Johannesevangelium (s. Bsp. 4).

Theologisch ringt diese Oper u.a. mit dem Theodizee-Problem: Warum setzt Gottes Heilsplan die Einwirkung des Bösen voraus? Warum ist es für die der Menschheit versprochene Erlösung nötig, dass jemand einen Verrat

Beispiel 4: *Jesus Christ Superstar*, "Gethsemane"

I on-ly want to say, if there is a way,

take this cup a-way from me, for I don't want to taste its poi-son;

feel it burn me, I have changed, I'm not as sure as when we start-ed.

– noch dazu einen Verrat an einem Freund und Lehrer – begeht? Die Antworten, die die Oper selbst gibt, sind für Gläubige wenig relevant, da sie ganz im Innerweltlichen bleiben. Wo der transzendentale Bezug fehlt, muss notgedrungen auch die "Botschaft des Gottessohnes" inhaltlich unzureichend blieben.

Calvary: Der Alptraum des Gottessohnes

Ein ganz anderer Jesus begegnet uns in Pasatieris Oper *Calvary* – Kalvarienberg. Dies liegt natürlich vor allem an Yeats' gleichnamigem Tanzspiel, dessen Wortlaut und szenische Anweisungen der Komponist ohne eine einzige Änderung übernommen hat. Der Text entstand bereits 1920, doch insofern er von Yeats-Kennern als die Antwort des Dichters auf das als problematisch empfundene doktrinäre Christentum bezeichnet wird, hat er vielleicht eine größere innere Verwandtschaft mit den fünfzig Jahre später entstandenen Musical-Texten, als man zunächst annehmen möchte.

Calvary, in der Dramen-Ausgabe mit nur 182 Zeilen kaum zwölf Seiten lang, sieht dreimal drei Schauspieler vor, die in ganz unterschiedlichem Grade individualisiert sind. Neben Christus, Lazarus und Judas gibt es drei römische Soldaten sowie drei Musikerinnen, die die Handlung poetisch erläutern und dabei oft so klingen, als hätten sie Zugang zu überzeitlichem Wissen – deren Rolle also an die des Chores griechischer Tragödien erinnert. Die drei individualisierten Darsteller tragen Masken, die anderen sechs sind maskenhaft geschminkt. Die Dramaturgie stellte Yeats sich betont stilisiert, etwa in der Art des japanischen Noh-Theaters, vor.

Der Aufbau des Textes ist minimalistisch karg: Umrahmt von einem Prolog und einem formal analogen Epilog besteht die Handlung aus zwei parallelen Abläufen gefolgt von einer Kontrasthandlung und einem abschließendem Tanz. Die beiden 'Strophen' bestehen jeweils aus einer Erzählung und einem sinnendem Gesang der Musikerinnen sowie einer dialogischen Konfrontation, in der Christus zuerst Lazarus, später Judas gegenübersteht. Kontrasthandlung und Tanz sind den Soldaten vorbehalten.

Der Beginn der ersten Erzählung führt in Ort, Zeit und Thema ein: Wir sind auf der Straße zum Kalvarienberg, es ist Karfreitag und damit der Tag, an dem, wie die einführende Musikerin erklärt, "Christus seine Passion durchträumt". Diese geträumte Passion beginnt hier erst am Todestag selbst mit dem Aufgang zur Schädelhöhe. Das Kreuz – "das nur existiert, weil Christus es träumt" – wiegt schwer auf seinen Schultern und macht ihn atemlos. Die Hohnrufe der Menge lösen den ersten gemeinsamen Gesang der Erzählerinnen aus; sie singen von der Herzensangst, die ihnen die Schreie der Spötter bereiten. Die erste Erzählung schließt mit der Einführung des Lazarus, geschildert als ein Mann, vor dem die Menge zurückweicht, weil er ein todsuchendes Gesicht hat, sich aber wie ein junges Tier bewegt. Mit ihm beginnt die erste Konfrontation.

Christus freut sich, Lazarus zu sehen: Als einer, den er von den Toten auferweckt hat und der doch voller Dankbarkeit für sein wiedergeschenktes Leben sein muss, wird er ihn nicht verspotten, wie es die anderen tun. Doch Lazarus ist mit diesem übernatürlichen Eingriff in seinen Lebensplan keineswegs einverstanden. Im Gegenteil: Er fühlt sich seiner Freiheit und Selbstverantwortung beraubt, da er habe sterben wollen, weil er nur so der ihn beklemmenden Liebe Christi zu entkommen hoffen konnte. Als Christus an sein Grab trat, um ihn wieder zu erwecken, fühlte er sich gegen seinen Willen ans Licht der Welt zurück gezerrt wie ein Kaninchen, das von Kindern in seinem unterirdischen Bau aufgestört wird. Erbost, dass Christus selbst dem Tod entgegen geht, der ihm, Lazarus, verwehrt war, fordert er nun einen Tausch. Die vermeintlich frohe Botschaft Christi, der Tod insgesamt sei überwundern und alle Toten werden wieder auferstehen, stürzt Lazarus in tiefe Verzweiflung, da er nun gewärtig sein muss, auch eine Tages, wenn er seinem rechtmäßigen Tod entgegengehen darf, wieder mit Licht geblendet und in seiner Ruhe und ersehnten Einsamkeit gestört zu werden. Christus verteidigt sich damit, er habe nur den Willen seines Vaters ausgeführt, könne also für die Totenerweckung nicht verantwortlich gemacht werden. Lazarus sinkt in Verzweiflung; er vergleicht sich mit jemandem, der in der Wüste, in heulendem Wind und unter einsamen Vögeln nach einer Grabstätte sucht.

Die zweite Erzählung berichtet, wie Martha und die drei Marien zu dem das Kreuz tragenden Christus treten, seine ausgestreckten Arme küssen und seine Füße in ihren Tränen baden. Der durch dieses Bild ausgelöste zweite gemeinsame Gesang problematisiert diejenigen Anhänger Christi, die auf ihn fast krankhaft angewiesen sind und ohne die Beziehung zu ihm zu keiner eigenen Liebe fähig wären. Die zweite Konfrontation beginnt mit Christus allein, der seinerseits das Verblassen der Vision von den ihn umwerbenden Anhängerinnen als verletzende Abwendung empfindet, also ebenso abhängig scheint wie seine Jünger. Als Judas auftritt, zeigt Christus sich erleichtert, in ihm einen Zeugen seiner guten Taten und Wunder an der Seite zu haben. Judas betont, er habe seinen Verrat nicht begangen, weil er an der Gottesnatur Christi zweifelte, sondern weil Christus allmächtig schien und mit dieser Macht alle Menschen ihrer Freiheit zu berauben drohte. Sich davon befreien könne vor allen anderen, wer den allmächtig Scheinenden an die irdischen Autoritäten ausliefert. Als Christus ihm entgegenhält, auch dieser Verrat sei möglicherweise von Gott geplant und somit kein Akt des freien Willens gewesen, versucht Judas, sich ein Maß von Selbstbestimmung vorzubehalten, indem er argumentiert, es sei vielleicht Gottes Plan gewesen, dass *jemand* Christus verraten werde, doch er, Judas, habe die Einzelheiten beschlossen: Tag und Ort, die dreißig Silberlinge und den Kuss. Aufgrund dieser Freiheit, schließt Judas triumphierend, könne Christus ihn nun nicht einmal mehr erlösen! Christus weist ihn mit den Worten von sich, die er in der Bibel dem Satan vorbehält: "weiche von mir." Damit eröffnet sich erneut die abgründige Dialektik menschlicher Freiheit, indem sie sich im Augenblick ihrer extremsten Verwirklichung selbst vernichtet. Während Judas' vermeintlich selbsteigenverantwortliche Handlung ihn für ewig zum Gefangenen seiner selbst werden lässt, beruht sie aufgrund seiner Prämisse tatsächlich auf einer Illusion, der er sich aber aus Stolz und Verzweiflung nicht zu stellen bereit ist.

Ohne Überleitung beginnt nun die Kontrasthandlung: Die römischen Soldaten fordern Judas auf, das Kreuz zu halten, an dem Christus ausgestreckt werden soll. Sie versichern Christus, sie hätten kein eigenes Interesse an ihm, wollten nichts von ihm und seien insofern die denkbar besten Begleiter seines Todes. Sie haben gehört, er sei insofern etwas Besonderes, als er ein guter Mensch sei und angeblich die Welt geschaffen habe, aber das mache keinen Unterschied. Christus ist entsetzt und wirft ihnen vor, ihre Behauptung, sie hätten von Gott nichts zu erbitten, sei Hochmut. Ihnen jedoch geht es einzig um seinen Mantel, um den sie zu würfeln vorhaben. Zuvor bieten sie ihm an, ihn mit einer Darstellung des Würfelspielerreigens

zu unterhalten, da er ja bald sterben werde und ihn vielleicht noch nicht gesehen habe. Während dieses Tanzes, der das ganze Ausmaß ihrer Indifferenz ausdrückt, stößt Christus seinen Verlassenheitsschrei aus.

Prolog und Epilog entsprechen einander. Beide bestehen aus drei gereimten Strophen, die jeweils mit einem identischen Refrain abschließen. Das Gedicht des Prologs spricht von einem weißen Reiher, der einsam und bewegungslos im Strom steht, in einem Traum befangen. Um ihn springen Fische, doch obwohl er hungrig ist, wagt er nicht, sich zu rühren. Stattdessen starrt er stumm erschauernd auf sein Spiegelbild, das der Mond ins Wasser wirft. Obwohl er eigentlich ein freier Vogel ist, scheint er durch seinen Traum in einem unausweichlichen Kreislauf gefangen. Für diesen weißen Reiher, Sinnbild sowohl der Reinheit als auch der Unnahbarkeit, ist Gott nicht gestorben, wie der Refrain dreimal versichert. Der analog gebaute Epilog handelt von Seevögeln verschiedener Art, blauem Himmel und Sonnenlicht – das genaue Gegenteil vom einsamen, mondumschienen im dunklen Wasser stehenden Reiher. Doch "Gott ist den Vögeln nicht erschienen", betont auch hier der Refrain. Dabei sind diese Vögel nicht etwa unerlöst, sondern schlicht unbelastet von jeglichem Gedanken an Gott, von Sündenbewusstsein oder Erlösungsbedürfnis. Sich selbst genug, leben sie in Hingabe an ihre artgemäßen Bedürfnisse. Die einsame Möwe, die sich nach ihrem Ruheplatz unter dem Kamm einer großen Welle sehnt, erinnert an Lazarus, der Adler, der mit seinem wilden Herzen zufrieden ist, an Judas, und die jungen Schwäne, die sich zu einem Reigen weißer Flügel finden, an die tanzenden Soldaten. So steht in diesem poetischen Rahmen die Christusfigur des einsamen, unerlösten Reihers der vielgestaltigen Menschheit gegenüber, die nichts anderes verlangt, als ihrer Bestimmung leben zu dürfen; der in Entsetzen vor seiner inneren Schau gelähmte Vogel erscheint als Symbol eines an seiner Aufgabe irre gewordenen 'Menschenfischers'.

Yeats entnahm die Hauptidee für dieses Schauspiel einer Kurzgeschichte von Oscar Wilde aus dem Jahr 1894. In "Der Wohltäter" erzählt Wilde, wie Christus eines Nachts in eine Stadt kommt, in der Heiterkeit und Freude herrschen. In einem reichen Haus sieht er auf einem Lager einen weinseligen Mann liegen. Auf seine Frage: "Warum lebst du so?" erkennt ihn der Mann und antwortet: "Ich war einst ein Aussätziger, und du heiltest mich. Wie sonst sollte ich leben?" Wieder auf der Straße sieht er einen anderen Mann, der einer auffallend geschminkten Frau folgt. Auf seine Frage: "Warum schaust du diese Frau an und auf diese Weise?" erkennt ihn der Mann und antwortet: "Ich war einst blind, und du hast mir das Gesicht geschenkt. Was sonst sollte ich anschauen?" Da verläßt Christus die Stadt. Vor dem Tor trifft

er einen weiteren Mann, der weinend am Wegrand sitzt. Auf seine Frage: "Warum weinst du?" erkennt ihn der Mann und antwortet: "Ich war einst tot, und du hast mich aufgeweckt von den Toten. Was sonst sollte ich tun als weinen?"

In Wildes Kurzgeschichte wie in Yeats' Tanzspiel geht es nicht nur um die Tragik der Menschen, deren Leben Christus berührt und – anscheinend gegen ihren Willen – beeinflusst, sondern auch um die Tragik Christi selbst, der mit dem Versagen seiner Vorhaben konfrontiert wird. Die Menschen, die ihm in seinem Traum entgegentreten, wollen seine Erlösungshandlungen nicht; sein Tod war für sie umsonst. Yeats hat seine beiden parallelen 'Strophen' so gestaltet, dass einige Details einander negativ entsprechen und damit erst recht betonen, in welchem Ausmaß das Eingreifen Christi so oder so zum Scheitern verurteilt gewesen wäre. Lazarus glaubt seiner Verpflichtung, Christus zu lieben, nur zu entkommen, indem er selbst stirbt; Judas sieht als einzigen Weg zur eigenen Freiheit den Beitrag zum Tod Christi und wird denn auch – ebenso ironisch wie effektvoll – dazu ausersehen, während der Hinrichtung das Kreuz zu halten. Der erste sinnende Gesang der Musikerinnen wird ausgelöst durch den Bericht von den Spöttern in der Menge, die durch ihre Hohnrufe ihr Selbstgefühl stärken, der zweite durch die Erzählung von den psychisch Abhängigen, die eine ähnliche Selbstbestätigung durch äußerliche Liebesbezeigungen zu erzielen hoffen.

Yeats sah Christus als jemanden, dessen Liebe zu den Menschen aus Mitleid für ihre Armut, Krankheit oder sündenbedingte Ausgestoßenheit bestand. In anderen Schriften noch deutlicher als hier wirft der Dichter dem Gottessohn vor, sein freiwilliger Tod sei kein Akt wirklicher Liebe, insofern sein Mitleid die wahre Verzweiflung des Menschen nicht erreiche, sondern sich auf oberflächliche Leiden beschränke. Um das Unzureichende und vielleicht sogar Beschämende dieser Art Liebe zu zeigen, stellt er Christus in Lazarus und Judas zwei Männer gegenüber, deren existentielle Not jenseits seines Mitleids, und in den römischen Soldaten solche, deren Indifferenz jenseits seiner Hilfe liegt. Der Tanz der Soldaten schließlich, wie jeder Tanz in symbolischem Kontext Abbild des Musters, nach dem menschliches Leben, Streben, Leiden und Sterben immer wieder abläuft, zeigt mit einfachen Mitteln die Banalität dessen, für das Christus sich opfert: Die Tänzer mimen ein Handgemenge, das durch Würfeln geschlichtet wird und in einem Reigen ums Kreuz endet. Der primitive Ritus wird durch den Sterbenden, um den sich alles nur äußerlich dreht, in keiner Weise beeinflusst. Wenn Christus sein letztes "Mein Vater, warum hast Du mich verlassen" ruft, scheint er daher hier etwas ganz anderes zu meinen, als es die biblische

Erzählung nahelegt. Bei Yeats ruft nicht der geopferte Mensch, der am Ende seiner Kraft ist, den himmlischen Vater um inneren Beistand an, sondern der gescheiterte Gottessohn, der klar erkennt, dass seine Erlösungstat den Menschen unwillkommen, verhasst oder bestenfalls ganz gleichgültig ist. Der sich selbst Opfernde, erstarrt im Kreise der um ihn tanzenden Würfelspieler, gleicht somit dem von springenden Fischen umgebenen, einsamen weißen Reiher der Rahmendichtung. Ebenso wie im Prolog das Spiegelbild des Vogels im Wasser mit dem Lauf des Mondes schwächer wird, so sieht auch Christus im Verlauf der drei zentralen Dialoge sein Bild schwächer und schwächer werden. Am Ende weiß er sich ohnmächtig, jene zu erlösen, die, wie der Epilog allegorisch bestätigt, keine Erlösung beanspruchen.

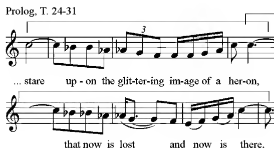
Die Musik des als "religiöses Musikdrama" bezeichneten Einakters ist durchkomponiert und nur gut eine halbe Stunde lang. Das aus neun Instrumenten bestehende Kammerorchester umfasst Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn sowie Harfe und (solistisch besetzt) Violine, Viola und Violoncello. Hinsichtlich der formalen Anlage gibt es drei Analogien, die allerdings keineswegs einfache Übertragungen der bei Yeats angelegten textlichen Parallelen sind. Die musikalische Ähnlichkeit der ersten und zweiten Strophe des Prologs mit denen des Epilogs mag naheliegend erscheinen; die Entsprechung geht allerdings nur gerade so weit, um dem Hörer die Symmetrie vor Ohren zu führen, setzt aber in dem Augenblick aus, wo dem unterschiedlichen Textakzent – hier der einsame, sich selbst bespiegelnde Reiher, für den Gott nicht gestorben ist, dort die ihrer Bestimmung hingegebenen Seevögel, die keines Gottes bedürfen – in einer unterschiedlichen musikalischen Verwirklichung besser Genüge getan werden kann.

Wenn ein neuntaktiger Abschnitt aus der ersten Erzählung, der den Augenblick beschreibt, da der kreuztragende Christus von der höhnenden Menge umgeben ist, in Singstimme und Begleitung identisch wiederkehrt, als zu Beginn der zweiten Erzählung vom Zurückweichen der Menge beim Anblick des Lazarus berichtet wird, so unterstreicht die Musik eine Beziehung, die durch den Text allein schwer hergestellt werden könnte. Umgekehrt sind die formal parallelen 'Strophen' des yeats'schen Tanzspiels, die zweimal Erzählung, Gesang und Dialog durchlaufen, musikalisch ganz eigenständig vertont.

Dem Prolog geht ein instrumentales Vorspiel voraus und der Haupthandlung ein längeres Zwischenspiel; in beiden werden Motive aufgestellt, die in späteren Abschnitten wiederkehren und so zusätzliche Querbeziehungen nahelegen. Oft verrät der Kontext, in dem ein solches Motiv innerhalb eines gesungenen Abschnitts wiederkehrt, welche Assoziation der Kompo-

nist mit dem musikalischen Symbol verbunden haben mag. So erklingt das Hauptmotiv des Vorspiels erst wieder im Zusammenhang mit den römischen Soldaten, als sie Christus mit brummig-freundlicher Anteilnahme einen sanften Tod wünschen, ihre aus Knochen gefertigten Würfel als für den makabren Anlass passend und sich selbst aufgrund ihres Desinteresses als geeignete Zeugen seines Todes empfehlen. Ihr abschließender Tanz um das Kreuz besteht zur Hälfte aus einer exakten Wiederholung der ersten 25 Taktes des Vorspiels und macht damit rückblickend deutlich, dass Pasatieri schon in der Ouvertüre ein musikalisches Bild der unbeeindruckten, dumpf aber leidlich zufrieden dahinlebenden Menschheit zeichnet. Das zweite Motiv des Vorspiels, als Wechselschlag auf der Stelle tretend, kehrt in der ersten Strophe des Prologs wieder, und zwar genau in dem Moment, als die Erzählerin zum erstenmal den weißen Reiher nennt, und wird in der Folge zu seinem Leitmotiv. Das dritte Motiv – um nur noch eines unter vielen weiteren zu erwähnen – wird im Prolog selbst und daher bereits im Kontext spezifischer Worte eingeführt. Gleich dreimal nacheinander erklingt es in der zweiten Strophe, als davon die Rede ist, dass der Reiher so in sein Spiegelbild im Wasser vertieft ist, dass er alles andere vergisst.

Beispiel 5: Thomas Pasatieri, *Calvary*, das Motiv der Selbstversponnenheit



Dieses Symbol der Selbstversponnenheit bestimmt auch noch die dritte Strophe des Prologs; danach kehrt es bezeichnenderweise wieder, als die Musikerinnen in ihrer lyrischen Reflektion über die Spötter beobachten, dass deren höhnende Rufe an den Klang einer Flöte erinnern, die aus dem Knochen eines Reihers geschnitzt ist. Indem dieser poetische Hinweis auf den Missbrauch der Substanz Christi durch die verachtende Menge sich musikalisch des Bildes vom narzisstischen Reiher bedient, wird die Aufmerksamkeit, wie so oft in diesem Stück, von der Botschaft Christi auf sein Selbstgefühl als (göttliche) Person gelenkt.

Drei Bilder des Schmerzensmannes

Kulturkritiker haben versucht, die plötzliche Hinwendung zum Thema der Passionsgeschichte im Amerika des Jahres 1971 mit soziopolitischen Entwicklungen in Verbindung zu bringen. Tatsächlich hatte zu diesem Zeitpunkt die aus der Desillusionierung über die Erschießung Kennedys 1963 und den seit 1964 wütenden Vietnamkrieg entsprungene Flower-power-Bewegung der amerikanischen Jugend ihren Höhepunkt in Richtung auf eine Hinwendung zum Religiösen überschritten. Die Rock- und Rauschszene hatte nach gehäuften Drogentoden ihre Anziehungskraft verloren, und Sinnsucher wandten sich vermehrt einer als "Jesus-People" bekannt gewordenen Gegenbewegung zu. Die Jesus-People waren bewusst antipolitisch, erhofften den Frieden nicht mehr in der Gesellschaft, sondern nur noch in der Innerlichkeit, und engagierten sich stark im sozialen Bereich. Den etablierten Kirchen warfen sie vor allem deren Jesusbild vor: Die Evangelikalen präsentierten ihn ihrer Meinung nach zu schlicht, mit zu wenig Sinn für das Wunderbare und die 'Show' seines Lebens; die Katholiken erschienen ihnen zu dogmatisch dem verpflichtet, was die Kirche aus Christus gemacht hatte, ohne dieses Bild immer wieder auf seine Ähnlichkeit mit einem intuitiv erfassten 'wahren Jesus' hin abzuklopfen.

Es erscheint durchaus möglich, dass diese Jesus-People, die gerade damals ihren Zenit als Massenbewegung erreichten und von den Medien sowohl Unterstützung als auch Vermarktung erfuhren, den Hintergrund der Begeisterung eines großen Publikums für die drei musikdramatischen Werke über den Schmerzensmann bilden. Für das dauerhafte Interesse an den Kompositionen jedoch dürfte eine solche den Zeitgeist betonende Begründung zu kurz greifen, und auch die Motivation der Schöpfer erklärt sich in keinem der Fälle so einfach. Pasatieri und Tebelak gehörten vor, während und nach der Konzeption ihrer Jesusportraits etablierten Kirchen an, während Lloyd Webber und Rice des öfteren betont haben, dass sie zwar von der Figur Jesu fasziniert, aber nicht gläubig seien.

Auch weichen die drei Darstellungen auf je ganz verschiedene Weise sowohl vom kirchlicherseits als auch vom durch die Jesus-People vermittelten Bild ab. Eine auffällige Gemeinsamkeit besteht ja darin, dass sie die Person und das Selbstverständnis Jesu als problematisch darstellen – was von den Kirchen umgangen wird, aber auch nicht im Interesse einer Jugendbewegung liegen kann, die auf das Vertrauen in die jederzeit verfügbare Erlösung durch Christus setzt. Allerdings ist der Grad, zu dem die Unsicherheit Christi den Hörern bewusst wird, in den drei Werken ganz unterschiedlich.

Der Anführer der Clowns, als den Tebelak und Schwartz ihren Jesus entworfen haben, erschließt sich dem Betrachter erst bei einigem Nachdenken als ein trauriger Held – quasi gegen den veröffentlichten Willen der Autoren, denen es angeblich darum ging zu zeigen, wieviel entspannten Spaß man mit den sonst so ernsten Lehrreden und Gleichnissen haben kann. Dabei stehen Kostümierung und Schminke in genau dem Ausmaß einer Einsicht entgegen, wie es bei Hofnarren und Zirkusclowns schon immer der Fall war. Unter der zu ausgelassenem Lachen anregenden Oberfläche ist der Clown ja bekanntlich traurig über das Schicksal und die Beschränkungen des schwachen Menschen. Unser Lachen über seine übertrieben täppische Darstellung der menschlichen Unfähigkeit, mit der täglichen Wirklichkeit zurechtzukommen, löst in uns eine Spannung, so dass wir uns von unserer eigenen, im Vergleich stets harmloseren Schwäche distanzieren, uns mit ihr abfinden können. Durch seine Akzentuierung in Verhalten und Kostümierung suggeriert der Clown, dass das Publikum Dinge wie Ungeschicklichkeit, Verwundbarkeit und Dummheit – die ganze *condition humaine* – nicht ernst nehmen muss. Doch hat uns ja nicht zuletzt Heinrich Böll mit seinen *Ansichten eines Clowns* daran erinnert, dass es gerade hier auch um Anregungen zur Selbsterkenntnis geht. Wenn die Augen vieler Clowns bei großem lachend-roten Mund je eine dicke Träne weinen, so will dies die Fröhlichkeit zugleich mit der Besinnlichkeit fördern; dieselben Mittel, die Heiterkeit auslösen, wollen auch zur Selbstbefragung anregen.

In diesem Spiegel, den sie dem Publikum scheinbar nur spaßhaft vorhalten, regen die clownesken Jünger in *Godspell*, aber auch der fast peinlich seinen eigenen Tod kommentierende Jesus dazu an zu fragen, wie es mit der Umsetzung der moralischen Ermahnungen bei der heutigen Menschheit steht. Wenn selbst seine direkten Anhänger bei allem, was Jesus ihnen auf verschiedenste Weise ans Herz zu legen versucht, immer den Standpunkt der Dreisten und Pfiffigen mindestens ebenso gut nachempfinden können wie den frömmerer Vorbilder, so liegt der Schluss nahe, dass der Predigende sich wie ein innerlich weinender Spaßmacher gefühlt haben mag, der damit rechnen muss, dass kaum einer seiner Hörer die Botschaft verstehen, geschweige denn umsetzen wird. Wenn der Jesus, der den Lehr- und Warnreden so viel Raum gibt, die bekannteren letzten Stationen der Geschichte – Abendmahl, Festnahme und Tod – im Zeitraffer durcheilt, so drückt sich darin wohl sein Zweifel aus, Aspekte, die keine heitere Darbietung erlauben, überhaupt vermitteln zu können. Seine absurden Schlussworte "O Gott, ich bin tot" entlocken dem Publikum ähnlich wie das "Lang lebe Gott!" des Chors allenfalls einen etwas bemühten Lacher. Dahinter verbirgt sich die durch diesen

Jesus und seine Jünger dargebrachte Überzeugung, dass Opfertod, Erlösung und Ewigkeit unverständlich bleiben müssen, ja eigentlich nur den bedauernswert verfrühten Abbruch des Wirkens eines engagierten Bußpredigers darstellen. Wir müssen uns fragen, was uns das unkonventionelle Leben dieses Jesus angeht, sofern sein Tod ein vielleicht tragisches, aber eben doch von vielen anderen Weltverbesserern geteiltes Schicksal war. Wie die Gegner der "Leben-Jesu-Forschung" stets beanstandet haben: Es ist nicht der "historische Jesus", an den Christen glauben, sondern der Auferstandene.

Die Charakterisierung des Jesus in *Jesus Christ Superstar* hat zwei Seiten, insofern dieser Beiname sowohl seine Wirkung auf die zeitgenössische Gesellschaft als auch den Langzeiteinfluss seiner Botschaft beschreibt. In der ersten Bedeutung zeichnet die Oper Jesus als ein von seinen Mitmenschen aufgrund idealisierter, nicht unbedingt tatsächlicher Eigenschaften verehrtes Idol. Diese Verehrung sagt mehr aus über die Gesellschaft, die den Starkult schafft, als über den Träger der Rolle selbst. Die Handlung erwähnt nichts, was erklären würde, warum er diesen Status hat; sein Anliegen wird einerseits als allgemein bekannt vorausgesetzt, andererseits aber sogar von seinen Nächsten höchst verschieden interpretiert. Wenn einzelne Jünger wie Simon der Zelot und Judas versuchen, ihn dafür zu gewinnen, ihre eigenen Ideen mit den seinen zu verbinden, erfährt man bezeichnenderweise über diese Ideen weit mehr als über die des Jesus. Er selbst erscheint in Monologen als Zweifler, als ein Mensch, der einst eine Mission zu haben glaubte, aber inzwischen nicht mehr sicher ist, was genau er ausrichten kann und wie. Er hat gerade *keine* Starallüren, ist alles andere als überzeugt von seiner eigenen Wichtigkeit, und wo er Judas und Simon Argumente entgegenhält, sind diese stets situationsspezifisch, nicht generell oder normativ. Die Bewegung, die er (freiwillig oder unfreiwillig?) ins Leben gerufen hat, gleitet ihm aus der Hand, er gerät in Konflikt mit den herrschenden Mächten und Verwaltern der offiziellen Moral. Damit wird er glaubwürdig als Repräsentant aller idealistischen Menschen, die am Bösen scheitern.

Was es mit der zweiten Bedeutung des 'Superstars' Jesus Christus auf sich hat, drückt Lloyd Webber so aus: "Wir haben versucht, eine Erklärung für Judas' Taten zu finden und auch dafür, warum Jesus ergeben in den Tod geht. In der Oper ist er ein Mensch wie jeder andere, mit Fehlern und voller Zweifel, ob er Gott ist oder nicht. Er erkennt, dass er sterben muss, um mehr Aufmerksamkeit für seine Heilsbotschaft zu erregen." Demnach ist Jesus schwach gerade da, wo seine Gegner unter den jüdischen Priestern ihn für stark halten, und stark da, wo Judas ihm mangelnde Konsequenz vorwirft. Die ihn umgebenden Jünger und noch mehr die ihn als Idol verehrenden

Fans sind, das vermittelt die Oper sehr eindringlich, nicht geeignet, seine Botschaft zu verstehen oder gar umzusetzen: Sie sind zu denkfaul und zu oberflächlich. Hätte man ihn, wie der Hohepriester Hannas vorschlug, ignoriert, belächelt und gewähren lassen, wäre seine Botschaft vermutlich mit ihm eines natürlichen Todes gestorben. Denn die problematische Begeisterung der Masse gilt einem innerlich einsamen Menschen, der seine Versuche, die Menschen zu einem authentischeren Leben zu überreden, zum Scheitern verurteilt sieht. Erst sein unschuldig erlittener Tod verleiht ihm und seiner inzwischen oft wankenden Überzeugung die Dramatik, die ihr eine Chance einräumt, wirklichen Einfluss zu erreichen. Judas, der den Armen und Unterdrückten konkret und unmittelbar helfen möchte, missversteht das Zögern und die Todesbereitschaft des einstmals bewunderten Anführers. Erst durch sein konsequentes Leiden wird Christus wirklich zum 'Superstar' im (heils-)geschichtlichen Sinne.

Doch ist die von Lloyd Webber beanspruchte Einsicht Jesu – dass er sterben muss, um mehr Aufmerksamkeit für seine Heilsbotschaft zu erregen – wiederum nicht ganz so eindeutig. Denn ist es am Ende wirklich *seine* Botschaft? Dieser Jesus empfindet sich nicht als Gottes Sohn, sondern vielmehr als menschliches Werkzeug Gottes. Als solches kann er Gott fragen, ob der nicht mehr von ihm verlange, als er irgend einem anderen Menschen zumute. Die heimliche Hauptaussage der Oper scheint der Grundwiderspruch von Prädestination und freiem Willen zu sein, der hier in Fanatismus mündet. Judas' Verzweiflung darüber, dass all sein Wollen und Tun, seine Hoffnungen und Selbstquälereien letztlich ohne Belang sind, da allein Gott der in der Geschichte Handelnde ist, stehen hier in direkter Parallele zur durchgängig gespürten Resignation des Jesus angesichts des unabänderlichen göttlichen Plans. Judas zerbricht daran, dass er nach Gottes Willen schuldig werden muss, während Jesus sich in die ihm zugedachte Rolle fügt. Auch er scheint keine Antwort zu wissen auf die Frage: 'warum gerade ich?' Er wirkt in seinem Schweigen ebenso wie in seinen wenigen tapferen Worten zutiefst schicksalsergeben, ja recht eigentlich hoffnungslos.

In Yeats' und Pasatieris *Calvary* sind Christus und seine Zeitgenossen überzeugt, dass er göttlich ist; seine Mission scheitert dennoch – oder gerade deswegen. Seine Fähigkeit, in das Leben der Menschen in übermenschlicher Weise einzugreifen, macht diese störrisch; sie suchen gerade keinen 'Superstar', und die meisten sehnen sich nicht nach seiner sie entmündigenden Liebe. Stattdessen empfinden sie seine Allmacht als bedrückend und nehmen ihm die implizite Beschneidung ihrer Selbstverantwortung – hier: der Freiheit, am Leben physisch oder psychisch zu scheitern – übel.

Damit geht es auch in dieser Oper um das Problematische eines den menschlichen Willen überschreibenden göttlichen Heilsplanes. Doch sind die Kräfte hier anders verteilt. Die Menschen, die sich derart übervorteilt fühlen, wehren sich. Zwar vermögen sie nichts gegen die einzelnen Manifestationen der himmlischen Strategie, doch sind sie fest entschlossen, sich die Freiheit der Meinungsäußerung vorzubehalten. Lazarus und Judas sparen nicht mit Beweisen ihrer inneren Ablehnung, und die Soldaten gehen über die ihnen angeblich bekannte Tatsache, dass dieser Verurteilte die Welt erschaffen haben soll, mit einem Schulterzucken, einem 'das macht für uns überhaupt keinen Unterschied', hinweg.

Christus selbst erscheint dabei als in höchstem Grade zwiespältig. Von Lehren – d.h. Anregungen, wie sich die Menschen selber läutern könnten – erfahren wir noch weniger als in *Jesus Christ Superstar*. Er ist gekommen, um durch Taten zu überzeugen: die Überwindung des individuellen Ablebens durch die Wiedererweckung des Lazarus und die des allgemeinen Todes durch sein eigenes Opfersterben. Doch zeigt er sich doppelt unsicher: Angesichts der Alternative zwischen der hilflos abhängigen Liebe, wie sie ihm die Frauen der ersten Erzählung darbringen, und dem Hass und Hohn, der ihm in der ersten Erzählung aus der Masse entgegen klingt, hofft er auf menschliche Anerkennung, auf die Dankbarkeit eines zum Leben Erweckten und die Achtung eines Zeugen seiner Wunderheilungen. Seine Abhängigkeit von dieser Bestätigung spiegelt sich in seiner Selbstverteidigung gegenüber denen, die nicht bereit sind, ihm seinen Wunsch zu erfüllen: Als kein Argument zu helfen scheint, führt er an, schließlich sei auch er ja nicht frei, nicht selbst entscheidender Urheber dessen, was er vollbringt; er erfülle lediglich seines Vaters Willen. Somit ist dieser Gottessohn in ganz ähnlicher Weise der Eigenverantwortlichkeit enthoben wie die Menschen; doch gilt ihm dies zur Entschuldigung, ihnen aber zum Ärgernis. Die schon eigentlich machtlosen, durch sein sie überwältigendes Eingreifen auch noch ihrer vermeintlichen Selbstbestimmung beraubten Menschen erweisen sich insofern als innerlich stärker als er.

Thomas Pasatieris Musik unterstreicht diese Perspektive. Indem seine Oper mit einer ausführlichen Vorausnahme des Tanzes um das Kreuz beginnt, der zum Unterhaltung des Hingerichteten veranstaltet wird, betont sie, dass dem als Mensch sterbenden Gott jede Würde verweigert wird. Christus muss sich hier nicht nur wie der traurige Clown oder der von drückenden Zweifeln geplagte 'Superstar wider Willen' der Einsicht stellen, dass sein Auftrag innerhalb des ihm als Mensch zur Verfügung stehenden Rahmens gescheitert ist, sondern der Erkenntnis, dass Gott sich irrt –

insofern seine Vorstellung von einer Erlösung des Menschen nicht durchführbar ist. Doch enthebt dieser Gedanke ihn selbst nicht dem Dilemma der Prädestination: Als bewegungsloser weißer Reiher muss er, so scheint es, immer wieder den Traum seines menschlichen Opferganges träumen. Insofern er selbst ein Aspekt des Gottes ist, der sich hinsichtlich der Bedürfnisse der von ihm Geschaffenen einer Illusion hingibt, ist er unwiederbringlich in die Betrachtung seines eigenen Spiegelbildes verloren und nimmt die Menschen um ihn herum ebenso wenig wahr wie der einsame Vogel die ihn umspringenden Fische.

Von *Godspell* über *Jesus Christ Superstar* zu *Calvary* geht es zunehmend nicht nur um das äußerliche Leiden der Passionsgeschichte, sondern vor allem um die innerlichen Qualen des an seiner Mission Scheiternden und einsam Hoffnungslosen. Entgegen der Erwartung, die sich durch den auffällig koinzidierenden Entstehungszeitpunkt und die den Komponisten gemeinsame Altersgruppe nahelegt, beschäftigen sich alle drei musikdramatischen Werke mit überzeitlichen Themen: mit der Diskrepanz zwischen der anspruchsvollen Botschaft und einer dafür nicht reifen Menschheit, dem Problem der menschlichen Freiheit angesichts der Allmacht Gottes und dem Selbstverständnis des Mannes aus Nazareth.

In den Armen von Frau Tod

Es erscheint halb tragisch, halb komisch, dass die Mysterienoper *Jesu Hochzeit* den größten Opernskandal der Nachkriegszeit ausgelöst haben soll. Tragisch einerseits, weil die über tausend schriftlichen Protestäußerungen und Schmähbriefe, die die Autoren und Veranstalter schon in der Vorbereitungszeit erreichten, nicht bei persönlichen Beschimpfungen halt machten, sondern bis zu Todesdrohungen gingen (Absender wünschten sich als "gute Christen", die Librettistin möge gesteinigt, gelyncht oder auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden). Tragisch auch, weil diese Reaktionen sich über zwei international anerkannte und keineswegs jugendlich provozierende Künstler ergossen. Zur Zeit der Uraufführung der Oper, die als Eröffnungsvorstellung der Wiener Festwochen am 18. Mai 1980 im Theater an der Wien stattfand und von den Fernsehanstalten Österreichs und Deutschlands live übertragen wurde, war die Dramatikerin Lotte Ingrisch 50 Jahre alt und der Öffentlichkeit bereits mit mehr als 20 Theaterstücken bekannt; der 62-jährige Gottfried von Einem, ein mit vielen Preisen ausgezeichneter Komponist, war wiederholt in den Salzburger Festspielen gefeiert worden.

Komisch ist vor allem das unbegreifliche Ausmaß der Uninformiertheit auf Seiten der Protestierenden, die das Libretto weder im Detail noch auch nur in einer zusammenfassenden Inhaltsangabe kannten. Das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien gab noch im Jahr der Uraufführung einen über 400 Seiten umfassenden Dokumentationsband, *Pro und Kontra 'Jesu Hochzeit'. Dokumentation eines Opernskandals*, heraus. Wie die darin abgedruckten Briefe, Postkarten und Artikel aus Kirchenzeitungen erschreckend belegen, hatten sich zudem weder die "empörten Katholiken" – so eine häufig wiederkehrende Unterzeichnung der Schmähbriefe – noch die sie anspornenden Seelenhirten die Mühe gemacht, eine der vielen anderen Veröffentlichungen Ingrischs anzusehen oder sich gar über den Inhalt ihrer Lehrtätigkeiten zu informieren. Die Tatsache, dass es sich hier um eine moderne Mystikerin handelt, die zudem regelmäßig Seminare über Leben und Tod hält, dass das Fragen nach Gott ein zentrales Anliegen ihres Denkens und die chymische Hochzeit, die Verschmelzung der scheinbar unvereinbaren Gegensätze, ein immer wiederkehrendes Bild sind, hätte den Aufgebrachten Anhaltspunkte geben müssen, dass es sich hier nicht um Blasphemie oder marktstrategische Effekthascherei handeln konnte. In einer

Reaktion auf die Protestbriefe, die schon ins Programmheft der Uraufführung aufgenommen wurde, bekennt Lotte Ingrisch, dass ihr der Hass, den ihr Libretto ausgelöst hat, ein Rätsel sei. "Wie jemand die Verschmelzung von Liebe und Tod als Sexualdelikt missverstehen kann, bleibt mir ebenso unbegreiflich wie die Forderung, Maria und Josef müssten Hochdeutsch sprechen, frei von menschlichen Gefühlen und vor allem Antialkoholiker sein. Ich kann mir schwer vorstellen, dass Gott die Vorurteile seiner Gläubigen teilt."

Entscheidend für das Erschließen der Aussage der Oper ist die *eine* dramatische Figur, die nicht den Evangelien entstammt. Lotte Ingrisch nennt sie manchmal "Gevatterin Tod", häufiger "die Tödin". Dieser sprachlich etwas unschöne Ausdruck steht in Gegenden, wo er nicht durch Märchen geläufig ist, dem Verständnis der Figur eher entgegen. Es ist wichtig zu wissen, dass es sich nicht etwa um die Gefährtin des im deutschen Sprachgebrauch männlichen Todes handelt (auch diese Figur kommt ja in einigen Volkserzählungen vor, in denen Tod und Tödin sich ihr Handwerk teilen), sondern um die allegorische Verkörperung der Negation des Lebens selbst. In allen romanischen und slawischen Sprachen sowie auch im Hebräischen ist das Wort für Tod ja grammatikalisch ein Femininum, was eine weibliche Darstellung nahelegt. Jesus als der positiven Kraft des Lebens und des Lichts, der Liebe und der Wahrheit steht demnach die negative Macht der Frau Tod gegenüber, die Finsternis, Hass und Verrat verkörpert. Jesus sucht sie und alles, für das sie steht, zu überwinden, indem er sich mit ihr 'vereint'. Wie im Hohen Lied und in den Schriften des Meister Eckart, Jakob Böhme, Johannes vom Kreuz, der Hildegard von Bingen, Katharina von Siena, Theresa von Ávila und vieler anderer Mystiker wird diese Verschmelzung der Gegensätze als "heilige Hochzeit" oder "mystische Ehe" dargestellt.

Allerdings enthält die Oper neben Jesu versuchter Verschmelzung mit Frau Tod noch einige weitere gelungene und misslingende 'Verführungen'; ich will diese als roten Faden benutzen, an dem entlang ich die Handlung zusammenfasse. Gleich im allerersten Satz der ersten Szene erzählt die junge Maria, sie sei im Schlaf geschwängert worden. Als ihr Bräutigam Josef versichert, er habe sie nicht angerührt, meint sie verstört, dann müsse es wohl "der Wind" gewesen sein – und verweist mit dieser Anspielung auf das griechische *pneuma* und damit kaum verhüllt auf den heiligen Geist. Josef fühlt sich dennoch betrogen, doch ein Engel Gottes erscheint und bestätigt die Vaterschaft des Herrn. Maria und Josef, bestürzt darüber, dass ihre Hoffnung auf ein einfaches Kleine-Leute-Glück so dramatisch durchkreuzt scheint, bitten, dass Gott doch andere auserwählen möge. Als der Engel ihnen eröffnet, ihr Sohn werde die Welt erlösen, antwortet Josef mit der Direktheit

des einfachen Handwerkers: "Dank' schön, lieber nicht! Sie ist schon so alt, die Welt, und bisher ganz gut ohne Erlösung auskommen. Außerdem kommt sowieso nie was Bess'res nach." Der Engel, entsetzt über die menschliche Undankbarkeit, enthüllt ein bisher unter einem roten Tuch verborgenes Galgenkreuz und lässt das junge Paar mit diesem Anblick allein. Beide begreifen, dass es sich um ein Hinrichtungsinstrument handelt; unbestimmt ahnungsvoll empfindet Maria eine plötzliche Kälte und Finsternis.

Nachdem die ersten drei Szenen so das Leben Jesu von seiner Geburt als Gottessohn bis zu seinem Tod am Kreuz indirekt eingeführt haben, bringen die nächsten drei Szenen die beiden Hauptpersonen selbst auf die Bühne. Frau Tod tritt zunächst als Nachtwächterin auf, die den Menschen in einer Kontrafaktur des bekannten Liedes mitteilt, dass die Zeit unablässig verrinne und sie sich nun bald mit ihr vermählen müssten:

> Kommt, ihr Leut', und lasst euch sagen,
> eure Stunde hat geschlagen.
> Zieht euch ab Fleisch, Haar und Haut,
> ich bin eure schöne Braut.

Der zunächst nur in allgemeiner Form drohenden Verführung durch den Tod als "schöne Braut" folgt die konkrete Tat. Die Herrscherin alles Siechen, Kranken und Behinderten (hier durch den Chor der von allerlei Gebrechen geplagten "Sterblichen" vertreten) umarmt nichts so gern wie junge, blühende Gesundheit. In dieser Rolle kommt ihr der kaum dem Knabenalter entwachsene, in jeder Hinsicht unschuldige Lazarus entgegen. Für ihn lüpft sie ihren schwarzen Mantel, entlockt ihm mit ihrem nackten Gerippe einen Entsetzensschrei, jagt ihn, treibt ihn in die Enge und erwürgt ihn schließlich. Die "Sterblichen", von Angst gebeutelt, gestehen willig ein, dass auch sie wohl Geschöpfe des Todes sind, nicht zuletzt insofern sie sich der Gier und ziellosen Hetze anheim gefallen wissen. Da tritt Jesus hinzu. Er eröffnet den Ausblick auf ein Leben, das angstfrei und geistig reich ist, und heilt die "Sterblichen" von ihren verschiedenen Leiden, so dass sie Krücken, Blindenkappen und Verbände fortwerfen und ihm begeistert folgen. Frau Tod, momentan besiegt, sinnt auf Rache.

Die folgenden drei Szenen enthalten die dritte Verführung. In der 7. Szene stehen sich Leben und Tod, Liebe und Hass, Licht und Finsternis in allegorischer Verkörperung gegenüber. Jesus nennt sich selbst einen "sterblichen Unsterblichen" und bietet Frau Tod, die sich als Einzige unsterblich zu wissen meint, an, sie durch die Liebe zu ihm sterblich und damit vollkommen zu machen. Erst die gegenseitige Ergänzung komplementärer

Aspekte ergibt die Einheit, die jenseits von Raum und Zeit Bestand hat; oder wie Jesus es ausdrückt: "So lang' wir getrennt sind, ist der Mensch nicht vereint mit sich selbst." Doch das beunruhigt Frau Tod keineswegs. Ihr Reich ist die Welt der Sterblichen, deren autokratische Regentschaft sie ungehindert genießt. In einem Reich "nicht von dieser Welt", das Jesus durch die Verbindung mit ihr zu erreichen sucht, hat sie nur zu verlieren. Allerding ist sie so wenig gewohnt, umworben zu werden, dass sie der Versuchung durch Jesu Worte schließlich fast gegen ihren Willen unterliegt und ihre Arme ausbreitet. Im Augenblick der allerersten Berührung jedoch werden beide wie von einem Blitzschlag niedergestreckt und fallen in tiefen Schlaf. So finden sie Maria und Josef. Beim Anblick der hässlichen knöchernen Frau, die sie neben ihrem Sohn in den Blumen schlafend sieht, bricht Maria in Klagen aus, während Josef sich vor dem "Klappergestell" so ekelt, dass er sich zu seinem Weinschlauch flüchtet.

Durch ein Klagelied, mit dem Magdalena den Tod ihres Bruders Lazarus beweint, erwacht Jesus. Er versucht, die Trauernde zunächst zu trösten, indem er ihr erklärt, Licht sei unvergänglich, auch wenn es von der Nacht verhüllt werde, und Wahrhaft Gutes könne daher nicht vergehen. Doch Magdalena kann sich nicht auf diese Jenseitsperspektive einlassen, da sie fühlt, dass die im Zeitlichen mögliche liebevolle Zuwendung, die sie ihrem jungen Bruder schuldete, noch nicht erbracht ist. Jesus gibt ihr zu bedenken, dass wahre Liebe überzeitlicher Natur ist, lenkt aber dann ein und ruft Lazarus aus dem Reich des Todes zurück.

Damit ist die zuvor erstrebte Verschmelzung der in dieser Welt unvereinbaren Kräfte vergessen; stattdessen dringt nun das Leben in das Reich des Todes ein. Jesus vermag dies, da er als einziger erkennt, dass die menschlichen Erfahrungen von Leben und Tod wie Träume sind: wahr erscheinende Abbilder innerer Prozesse, die die Essenz nicht berühren. Allerdings ist dies nicht die Sicht der inzwischen ebenfalls erwachten Frau Tod. Der Eingriff Jesu in ihr Revier entfacht ihre Wut, und sie schwört erneut Rache. Zu diesem Zweck verwandelt sie sich in Judas, um unter der Maske eines der Jesus angeblich Liebenden ihren Hass zu entfalten und ihm selbst sowie seiner Botschaft Verderben zu bereiten.

Als erstes bemächtigt sie sich der Magdalena, die ihre gerade noch bezeugte demütige Dankbarkeit gegen den vergisst, der ihren Bruder ins Leben zurückerweckt hat, und sich zu sieben bösen Geistern bekennt. Die Dämonen verlangen explizite Verstöße gegen alttestamentliche Gebote und die Lehren Jesu, und so bekennt sie:

Ich glaube nicht an Gott.
Für meine Eltern hab' ich nur Verachtung.
Oft hat es mich gelüstet nach meiner Nächsten Esel, Knecht und Mann.
Ich wehre mich gegen das Böse. Schlägt mich mein Feind,
schlag ich zurück.
Wie soll meinen Nächsten ich lieben? Ich hasse, ich hasse mich selbst.
Bin stolz. Bete nicht.
Und will treiben Unzucht mit dir.

Jesus bemüht sich, die Tobende zu beruhigen, und befreit sich aus ihrer Umschlingung in der wohl sensibelsten Weise, die man sich für eine solche Situation denken kann: Er erklärt dem Mädchen, ihre vermeintliche Liebe zu ihm sei nichts als ein Traum, aus dem er sie nun aufwecken werde. "Wie den Lazarus?", fragt Magdalena und ist, indem sie die Verbindung zwischen Tobsucht und Tod herstellt, von ihrer Besessenheit befreit. Von nun an gilt ihr Sehnen, zu erkennen: "Wo ist Leben? Wo Wahrheit, wo der Weg?"

Dieselbe Frage bewegt auch die zwölf Apostel, die sich um Jesus geschart haben. Interessanterweise sehen wir sie hier zum erstenmal in der Oper; es scheint fast, als habe Frau Tod in der Maske des Judas sie überhaupt erst 'ins Spiel' gebracht. Jesus antwortet ihnen auf ihre Frage mit Worten, die aus den Evangelien vertraut sind: Er selbst sei der Weg, die Wahrheit und das Leben; wer an ihn glaube, solle ihm folgen in Sanftmut, Erbarmen, Feindesliebe, Großmut, Freigebigkeit, kindlicher Gläubigkeit und dem Verzicht darauf, andere richten zu wollen.

Diese Szene stellt der bisher vor allem dramatisch verwirklichten, stets aber auch allegorisch bestimmten Handlung die christliche Botschaft in einer Form gegenüber, die nicht nur durch ihren hohen moralischen Anspruch, sondern vor allem auch durch die Beschränkung auf die verbale Vermittlung vergleichsweise einschüchternd wirken muss. Wie ist entscheidend dies für den Fortgang der Handlung ist, erweist sich schon in der nächsten Szene, als der in Bergpredigt und Aussendung seiner Apostel erhaben Wirkende wegen der Abweisung seiner Mutter ("Weib! Was habe ich mit dir zu schaffen?") von Judas zurechtgewiesen wird: das Verhalten passe doch wohl nicht zu den hehren Worten. Die Ankunft des auferstandenen Lazarus, der seinen Retter mit Blumen und Dankbarkeit überschüttet, weckt zunächst noch einmal die Begeisterung der Apostel, die Jesus als "König der Juden" feiern. Maria und Josef allerdings, die die Szene beobachten, ist diese Verehrung unheimlich; sie bitten Jesus, mit ihnen nach Hause zu kommen, doch deutet er diese Aufforderung um: "Ich gehe nach Hause ... Einer von euch wird mich verraten."

In der nächsten Drei-Szenen-Gruppe lässt Frau Tod in Gestalt des Judas ihrer Verführungskunst freien Lauf und beweist, dass sie zu weit Raffinierterem als dem Erwürgen eines Einzelnen fähig ist. Durch Jesu schwierige Worte über die Abhängigkeit des Todes von der weltlichen Illusion der Zeit verunsichert, verwandeln sich die übrigen elf Apostel unter ihrem Einfluss in "Tiere": Vier von ihnen nehmen als Löwe, Stier, Adler und Mensch die Masken der Evangelisten an; die anderen sieben werden als Hahn, Esel, Schwein, Fuchs, Bock, Wolf und Hase zu Wesen, die im Interesse ihrer Triebe die Wahrheit verdrehen werden, um sie ihren Bedürfnissen nach Genuss, Reichtum und Macht untertan zu machen. Weitere Opfer der Verführungskünste des Judas sind die ehemals Kranken, die inzwischen zu dankbaren Anhängern Jesu geworden waren, sich nun aber durch das Aufsetzen grauer Masken als "falsche Jünger" zu erkennen geben: Menschen, die so von Angst und Unsicherheit bedrückt sind, dass sie jedem großspurig Auftretenden zuzustimmen bereit sind.

Judas kann all diese Korrumpierten überzeugen, dass aus der Botschaft Jesus noch ganz anderes zu lesen sei, als der wohl allzu anspruchsvoll erscheinende Bekehrer menschlicher Haltung selbst behauptete. Indem Jesus daraufhin zornig ausruft: "Warum habt ihr aus Gottes Haus eine Höhle für Räuber gemacht? Hier wird kein Stein am Ende auf dem andern bleiben. Alles wird bis auf den Grund zerstört. Dann kommt der Menschensohn mit Macht und Herrlichkeit in Engelscharen, und richtet die Welt!", vertreibt er nicht wie in der Bibel die Händler und Geldwechsler Israels aus dem Gotteshaus seiner Vorfahren, sondern seine abtrünnigen Apostel und Jünger aus dem Gebäude seiner eigenen Botschaft; er prophezeit nicht die Zerstörung des alten Tempels (und Glaubens) und den apokalyptischen Richtspruch über die Ungläubigen, sondern das Jüngste Gericht als Vernichtung jener falschen Christen, die seine Lehre unter dem Einfluss der Finsternis missbrauchen. Als Judas/Frau Tod die durch die Rüge verstörten Anhänger Jesu mit den Worten beruhigt: "Ihr seid auserwählt als Herren der Welt. Alle Reiche sind euch untertan. Ihr werdet sein wie Gott!", erscheint der Vorausblick auf die Zukunft, das Ende irdischer Zeit, in Beziehung zum Anfang, zur allerersten Verführung im Paradies, gesetzt. Jesus ist verzweifelt; er weiß sich besiegt durch die Kraft, die die dunkle Macht über menschliche Herzen hat. Magdalena, die ihm die Füße salbt und in berührender Ehrlichkeit bekennt, dass auch sie seine Lehre nicht erfüllen könne, es jedoch immer und immer wieder versuchen werde, erweist sich als einziger wahrer Jünger.

In der letzten Drei-Szenen-Gruppe bekennt Frau Tod sich offener als je zuvor zu Verführung und Verrat. Sie hat jetzt die Maske des Judas gegen die

eines Richters vertauscht und präsidiert so einer Verhandlung, in der sie zugleich als Klägerin gegen Jesus auftritt. Die "Tiere" und die "grauen Jünger" sind willige aber unselbständige Zeugen; die vier Evangelisten greifen erst ein, als die anderen in ihrer Wut handgreiflich werden; einen Verteidiger gibt es nicht. Die Anklage erfolgt in fünf Schritten, symbolisch den fünf Wunden Christi entsprechend. Ihr Inhalt ist aus der Sicht derjenigen, die durch Finsternis und Hass verführt sind und die Verwaltung der christlichen Botschaft wie Dostojewskis Großinquisitor in eigene Hände nehmen wollen, kaum überraschend:

> Jesus von Nazareth, ich klage Dich an der Wahrheit.
> Jesus von Nazareth, Richter der Welt, ich klage Dich an der Gnade.
> Jesus von Nazareth, ich klage Dich an der Liebe.
> Jesus von Nazareth, Büßer der Welt, ich spreche Dich schuldig,
> der Sohn Gottes zu sein.
> Jesus von Nazareth, Überwinder der Welt, Du bist verurteilt,
> zu sterben.

Derweil haben Maria und Josef gehört, ihr Sohn solle zum König gekrönt werden. Halb stolz, halb eingeschüchtert durchstreifen sie Jerusalem auf der Suche nach dem Ort seiner Thronbesteigung. Fast wären sie an der Szene einer schrecklichen Auspeitschung, deren Opfer ihnen leid tut, aber unbekannt scheint, vorbeigegangen. Als sie Jesus erkennen, begreift Maria, dass sich die Prophezeiung des Engels erfüllt; Josef fleht die "Tiere" an, ihn anstelle des Sohnes sterben zu lassen, darf aber nur das Kreuz tragen. Der Engel des Herrn bestätigt den entsetzten Eltern, das Schicksal sei vollendet, und schickt sie nach Hause. Als Jesus seinen letzten Schrei am Kreuz ausgestoßen hat, erbebt die Erde, und triumphierend heißt Frau Tod das Licht willkommen und fordert es zur Hochzeit mit der Finsternis auf. So vollzieht sich im Zeichen des Hasses die Umarmung der einander komplementären Dimensionen, die Jesus im Zeichen der Liebe angestrebt hatte.

Jesu Hochzeit als Allegorie von der Überwindung der Gegensätze

Die Szenen, deren Handlungsfaden ich soeben kurz geschildert habe, sind eingerahmt von Vorspiel und Nachspiel. In beiden tritt nur Magdalena auf. Sie ist ein Mensch unserer Zeit – typisch für die Jugend um 1980 hält sie eine Gitarre in der Hand – und initiiert die Nachstellung dieser besonderen Version der Lebensgeschichte Jesu mit Fragen, die charakteristische religiöse Zweifel des späten 20. Jahrhunderts wiedergeben:

Gibt es Gott?
   Oder hat uns der Zufall erschaffen?
      Oder löscht der Zufall uns aus?
Gibt es Gott?
   Oder sollen wir die Welt und den Zufall verändern?
      Oder sind wir allein?
Gibt es Gott?
   Wir wissen es nicht.
      Aber es gibt viele Geschichten von ihm.
Eine davon wollen wir spielen. Vielleicht ist sie wahr.

Dieser Einstieg ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Zunächst erklärt er die Absicht, die damit verbunden ist, dass Magdalena zugleich als junge Frau unserer Zeit und als allegorischer Aspekt der biblischen Maria Magdalena auftritt. Die dramatische Verkörperung dient der Suche nach Gott, nach der Wahrheit. Daneben weist der letzte Satz das Publikum darauf hin, dass dies nur eine der vielen Geschichten ist, die von Gott erzählt werden. Zuletzt verwischt Magdalena alle Spuren der Gattungen Historie und Allegorie. Denn was heißt "Wahrheit" in einem Spiel, das sich bald als personifizierende Darstellung moralischer Prinzipien entpuppt? Zwar spüren Allegorien stets der Wahrheit nach, und sie tun dies vielleicht in bedingungsloserer Weise als manche dem Leben allzu ähnliche Dramatisierung menschlicher Schicksale. Doch ist dies kaum die Art Wahrheit, die einem Theaterbesucher bei der Ankündigung einer "wahren Geschichte" einfiele.

Die allegorische Dimension aber ist das Entscheidende an dieser Wiedergabe der bekannten Geschichte. Sie beschränkt sich keineswegs auf die beiden Hauptpersonen, sondern bezieht alle Handelnden ein, Einzeldarsteller ebenso wie Gruppen, die Menschen wie den Engel. Ihre Verkörperungen gelten einerseits Menschentypen, die sich durch die Stufen ihrer geistigen Entwicklung unterscheiden, andererseits den abstrakten Prinzipien, die diese geistige Entwicklung in vielerlei Weise beeinflussen.

So gibt es unter den Menschen fünf Gruppen: die 'unschuldig Blinden', die 'schuldig Blinden', die sich nach Transzendenz Sehnenden, den vollkommenen und schließlich den auferweckten Menschen. Unter den abstrakten Prinzipien ist "die Welt" das Diesseitigste, spielt jedoch im Werk eine untergeordnete Rolle; ihr am nächsten ist Leben/Licht/Liebe/Wahrheit, gefolgt von Tod/Finsternis/Hass/Verrat; jenseits dieses zentralen Gegensatzpaares liegt das Ewige, nicht Raumzeitliche; und schließlich gibt es noch den nie geschauten Bereich, in dem Licht und Liebe ewig, alles umfassend und alles überhöhend sind.

Zur Gruppe der 'unschuldig Blinden' gehören die "Sterblichen", die sich, wie die vielfältig Kranken der Szenen 4-6, ohne waches Bewusstsein dahinschleppen ("Wir leben, wir wissen nicht wann und warum"), ebenso wie die einfachen Menschen mit 'gesundem Menschenverstand'. Deren individualisierte Vertreter sind Maria und Josef. Sie sind die einzigen, deren Hochdeutsch die Mühe der sonst Dialekt sprechenden verrät. Sie begegnen allem Unbekannten mit der Mischung aus Schlichtheit, echter Demut und bäuerlicher Skepsis, die den Charme typischer Lieder und Bildwerke der Volksfrömmigkeit ausmacht. (Als der Engel verkündet, sie seien auserwählt und vor Gott könne keiner fliehen, wendet Maria ein: "Wir haben ihm doch gar nichts getan", während Josef höflich aber entschieden hinzufügt: "Er soll uns in Ruh' lassen. Bestell'n S' ihm die Botschaft, Herr Engel.")

Diese unverfälschten Menschen machen im Verlauf der Oper die größte Entwicklung durch: Die Kranken werden zunächst geheilt und infolgedessen gläubige Anhänger Jesu, dann jedoch bald verführt und zu falschen Jüngern, "grau" in der Terminologie der Dichterin, insofern sie kaum eigene Grundsätze haben und sich nach den jeweils Herrschenden ausrichten. Maria und Josef dagegen durchlaufen einen vollen Lebens- und Erfahrungszyklus. Dieser beginnt in Szene 1-3 in paradiesisch naiver Jugend (vgl. ihr Duett: "War alles nicht wirklich, war alles nicht wahr. War all's nur ein Traum. Lass, Gott, uns versäumen, lass, Gott, uns verträumen das Kreuz. Lass es blühen als Baum"), führt in mittleren Jahren zu beleidigtem Unverständnis (so Josef in Szene 8: "Treibt er sich schon wieder herum, dein Herr Sohn? Möcht' wissen, was er im Kopf hat. Die Arbeit jedenfalls nicht"), später zu Bitternis (Maria in Szene 12: "Mein Sohn verkehrt nur mit fremde Leut'! Der Undank, er tut halt so weh. Ich schimpf' und ich hoff' und ich wart' und ich wein'..."), bei den schlohweiß Gewordenen dann aber zu Betroffenheit und tätigem Mitleid (Josef in Szene 18: "Ich bin nur ein alter, unnützer Mann. Nehmt mich! Macht mit mir, was ihr wollt. Aber lasst ihn frei!").

Zu den sich nach Transzendenz Sehnenden gehören die Anhänger und Apostel Jesu bis zu ihrer Verführung durch Frau Tod in der Maske des Judas; später bleiben aus dieser Schar nur die vier Evangelisten, die um Bewahrung der christlichen Lehre Bemühten, übrig. Die Repräsentantin dieses Menschentyps ist Magdalena. Sie ist die Suchende, die das 'Spiel' initiiert; auch durchläuft sie alle Stadien der Liebe: In echter *philia* erkennt sie in Szene 9, dass sie dem zu früh verstorbenen Bruder Lazarus noch vieles an irdischer Zuneigung schuldig geblieben ist, und wird so zum Instrument seiner Auferweckung; unter dem Einfluss der Macht der Dunkelheit verfällt sie in Szene 10 Dämonen, die sie *eros* in Form von Besessenheit erfahren lassen;

von Jesus erweckt, entwickelt sie in Szene 16 die Fähigkeit zu *agápe*, der großmütigen Form der Liebe; und im Nachspiel erkennt sie die Bedeutung des ewig weiterlebenden Jesus als "Liebe in unseren Herzen" und wird damit – in Ingrischs esoterischem Christentumsverständnis – zum Protoyp der geretteten Seele.

Die 'schuldig Blinden' umfassen die sieben "Tiere", die schon durch ihre Anzahl in Zusammenhang mit den Todsünden erscheinen, sowie die "grauen Jünger", deren Adjektiv nicht nur die Farbe ihrer Kleider, sondern auch die ihrer durch kein selbstständiges geistiges Engagement belebten Seelen bezeichnet. Da die Tiere nicht nur als grundsätzlich triebhaft geschildert sind, sondern als Menschen, die sich betont der Botschaft Christi bedienen, um aus ihr Profit zu schlagen, stehen sie vermutlich für die entsprechenden Auswüchse speziell innerhalb der Kirche. (Die Kirche besteht also in der Bildwelt dieser Oper aus "Evangelisten" und "Tieren". Die Evangelisten bemühen sich ernsthaft, die reine Lehre zu bewahren, erscheinen jedoch in ihrem Nachbeten monoton und daher wenig überzeugend. Zudem sehen sie, wie die Verhandlungsszene paradigmatisch zeigt, Angriffen zunächst untätig zu, bis sie ihnen schließlich mit offener Gewalt begegnen. Die "Tiere" sind nicht an der Botschaft an sich interessiert und schon gar nicht an denen, die durch sie erlöst werden könnten, sondern an den Vorteilen, die sie selbst aus den Gläubigen, besonders aus ihrer Angst vor Sünde, ziehen könnten.) Repräsentant der 'schuldig Blinden' ist Judas, hier unverkennbar als menschliche Inkarnation der Herrscherin der Finsternis identifiziert. Sie alle – Judas, die "Tiere" und die "grauen Jünger" – sind Verwandelte: Judas kommt ins Spiel, indem Frau Tod sich am Ende der 9. Szene eine entsprechende Maske aufsetzt, und fünf Bilder später entstehen auch die "Tiere" und "grauen Jünger" vor den Augen des Publikums. Maskierung aber bedeutet nicht nur Verstellung, sondern implizit auch Unwahrheit.

Die "Herrscherin des Reiches der Finsternis" wird viele an Mozarts "Königin der Nacht" erinnern. Auch jene Oper ist ja ein allegorisches Spiel, in dem der weise Priester Sarastro als Vertreter des "Lichts" die Qualitäten Liebe, Toleranz und Vernunft verkörpert. In der *Zauberflöte* gibt es ebenfalls eine nach höherer Einsicht strebende Seele, die verschiedene Stadien durchlaufen muss (Tamino); und Sarastro entreißt Pamina, die Tochter der Königin der Nacht, dem Zugriff ihrer Mutter ganz ähnlich, wie Ingrischs Jesus den unschuldigen Lazarus aus der Gewalt seiner Gegenspielerin befreit. Neuere Studien von Jacques Chailly und anderen zeigen, dass es auch in Mozarts und Schikaneders von Freimaureridealen beseelter Handlung nicht darum geht, die Nacht als das inhärent "Böse" durch das "Gute"

aus der Welt zu schaffen, sondern um eine mystische Vereinigung zweier komplementärer Weltsichten, eine Art alchimistischer Verschmelzung. Wie *Jesu Hochzeit* zeigt auch die *Zauberflöte* eine Situation, in der die universale Menschheitsliebe in eine Ablehnung des Partikularen umschlägt und die persönlich zielgerichtete Liebe (hier: die blinde Eigen- und Mutterliebe) in Hass des Universalen. Dennoch gibt es einen entscheidenden Unterschied: Bei Mozart führt der zwar hindernisreiche, aber doch eindeutig bestimmte Weg zur chymischen Hochzeit für das Publikum sichtbar vom Dunkel zum Licht. In *Jesu Hochzeit* dagegen entscheidet die Zeit auf der Ebene weltlicher Erfahrung zu Ungunsten von Wahrheit und Liebe. Wie die fünf während der Gerichtsverhandlung vorgebrachten Vorwürfe wesentlich deutlicher formulieren als die biblischen Texte, muss Jesus sterben, gerade *weil* er Liebe und Wahrheit, Licht und befreites Leben in die Welt zu bringen sucht. Als er in seinen Tod einwilligt, ist seine irdische Mission bereits weitgehend gescheitert und seine Botschaft von Nächstenliebe, Sanftmut und Erbarmen durch seine abtrünnigen Jünger unter Judas' Einfluss verfälscht worden. In dem von ihm beabsichtigten Sinne ist die Vereinigung mit Frau Tod misslungen; jetzt kann sie nur noch unter ihren Bedingungen, denen des Hasses und Verrats, vollzogen werden.

Es ist Frau Tod, die schließlich, nun wieder selbstsicher als "schöne Braut" auftretend, die Einladung zur mystischen Hochzeit ausspricht. In ihrem Triumph vergisst sie offenbar, wie Jesus das Ergebnis der Verschmelzung einander ausschließender Gegensätze zu einer Einheit auf höherer Ebene beschreibt: er spricht von einem Ineinanderfallen, das die Begrenzungen der Welt einschließlich Raum und Zeit abschaffen werde, und bezeichnet die, die solches auslösen, als "ein Liebespaar, das sich entthront".

Die ganz der Welt angehörige Frau Tod will sich diese heere Einheit nicht vorstellen – und wir können es nicht. Unsere Sprache hat keinen Begriff für das, was aus der Ergänzung des Lichtes durch die Finsternis, des Tages durch die Nacht entsteht. Wenn wir den 24-Stunden-Zeitraum einfach als "einen Tag" bezeichnen, so ist das ein Kompromiss, der im besten Fall hilflos ist, im ungünstigeren Fall den Anteil der Nacht an der aus dialektisch konträren Komponenten gebildeten Einheit zu ignorieren riskiert. Ebenso wenig haben wir Worte für das aus Leben und Tod bestehende Eine. Dieses Unnennbare aber ist das vordringliche Anliegen Ingrischs, wie nicht zuletzt die mystischen Gespräche belegen, die sie in ihrem 1996 veröffentlichten Buch *Das Leben beginnt mit dem Tode* aufgezeichnet hat. Ein Zugang zu dem, was sich in unserer Vernunftsprache nicht fassen lässt, kann daher allenfalls mit symbolischen Mitteln geöffnet werden.

Jesu Hochzeit enthält eine Fülle solcher geheimer Zeichen. Die leichtest zu entschlüsselnden sind die der traditionellen Zahlensymbolik. Die Oper besteht aus 21 Nummern (19 Szenen sowie Vor- und Nachspiel), eine Zahl, die sich aus der Multiplikation der himmlischen DREI mit der im Text besonders durch Dämonen und Sünden manifestierten SIEBEN ergibt und damit die aus Göttlichem und Sündigem in schwer zu trennender Mischung bestehende Natur des Menschen und seiner "Welt" beschreibt. (Auch in der *Zauberflöte* nummeriert Mozart übrigens nach der Ouvertüre genau 21 musikalische Abschnitte.) Ingrischs 21 Nummern sind auf zwei Akte verteilt: ZWEImal SIEBEN entfallen auf den ersten, EINmal SIEBEN auf den zweiten. Die Dualität, in biblisch inspirierten Werken sonst meist auf die zwei Naturen Jesu bezogen, spiegelt hier die implizite, wenn auch in der zeitlichen Abfolge scheinbar überwundene Übermacht der hellen über die dunkle Kraft: Akt I endet in dem Augenblick, als Jesus, von seinen zu diesem Zeitpunkt noch begeisterten Anhängern als "König der Juden" gefeiert und damit auf dem Höhepunkt seines Erfolges in der Bekehrung der Menschen, den Verrat des Judas voraussagt; Akt II zeichnet den Vollzug dieses Verrats bis zum Tod am Kreuz nach, also die unaufhaltsame Machtentfaltung der Verkörperung von Hass und Finsternis.

Der Aufbau der Oper verbirgt jedoch noch eine ganz andere Ordnung, die die Akteinteilung überschneidet und sie ideell aufhebt (s. Abbildung 1). Sie besteht aus einer verblüffenden symmetrischen Entsprechung der Szenen. Die schematische Darstellung auf der nächsten Seite soll helfen, den Überblick zu erleichtern. In ihr zeigt sich, dass die 21 Abschnitte nach Art einer Spiegelung um die Mittelachse angelegt sind, wobei die in jeder echten Spiegelung erfolgende Seitenverkehrung die hier thematisierte innere Ergänzung betrifft. Magdalenas zweifelnde Frage nach der Existenz Gottes im Vorspiel entspricht ihrer intuitiven Erkenntnis im Nachspiel, welcher Art die Existenz des ewigen Gottessohnes sein mag. Die in der zweiten Szene geäußerte Skepsis der weltlichen Eltern Jesu anlässlich Gottes Plan wird aufgehoben durch ihre Anteilnahme in der zweitletzten Szene, als sie Zeuge werden, wie Jesus seine jenseits ihres Verständnisses bleibende Aufgabe erfüllt; ihre Enttäuschung in der achten Szene über sein weltliches Leben ohne Frau, Kinder und regelmäßige Arbeit spiegelt sich in ihrer Verbitterung über seine innere Distanz zu ihnen in der achtletzten Szene. Die Voraussage des Engels in Szene 3, dass es die furchtbare Bestimmung dieses Sohnes sein wird, am "Galgenkreuz" zu sterben, erfüllt sich in der drittletzten Szene, als er wegen eben der Eigenschaften, die vorzuleben und zu lehren er in die Welt gekommen ist, angeklagt und zur Kreuzigung verurteilt wird. Der

gierigen Braut, als die sich Frau Tod dem jungen Lazarus aufdrängt, entspricht die selbstlos gebende Seelen-Braut des Gottessohnes, zu der sich die geläuterte Magdalena entwickelt hat. Die eine würgt und bereitet einen brutalen, sinnlosen Tod; die andere salbt und heiligt das willig ertragene Sterben. Der Erlösung der Anhänger des Todes durch Jesus, das Licht, entspricht die Verführung der Anhänger Jesu durch Judas, den Agenten der Finsternis.

ABBILDUNG 1: Symmetrie und Symbolik in Lotte Ingrischs *Jesu Hochzeit*

(Abkürzungen: Vor- und Nachspiel sind durch Anfangsbuchstaben repräsentiert, die Szenen durch Nummern; M + J steht für Maria und Josef, MM für (Maria) Magdalena, J = L für Jesus = Licht, T = F für Frau Tod = Finsternis.)

V MM fragt nach Gott, da der Mensch scheinbar allein ist

1 M+J erleben die Inkarnation des Gottessohnes
2 M+J/Engel: Skepsis bzgl. des auserwählten Sohnes
3 Vorahnung, Bestimmung zur Kreuzigung

4 T = F als Braut der Menschheit
5 J = L zeigt Verständnis für die tiefsten Wünsche der Kranken
6 J = L verspricht Erlösung; die von Hinfälligkeit Gepeinigten gehen zu ihm über,
[T = F scheint besiegt

7 J = L sucht Vereinigung mit T=F, doch die Berührung führt zum Blitzschlag

8 M+J enttäuscht über die äußere Lebensweise ihres Sohnes

9 MM klagt um Bruder gegen T=F
10 MM besessen=Seele umnachtet – – – *Mitte des Werkes*
11 MM wird zur Jüngerin des J=L

12 M+J verbittert über die innere Haltung ihres Sohnes

13 T = F verliert Herrschaft über Lazarus; Triumph führt J = L zum Verderben

[J = L scheint besiegt
14 T = F verspricht Lust/Macht; die von Idealen Überforderten gehen zu ihr über,
15 T = F zeigt Verständnis für die tiefsten Wünsche der Jünger und "Tiere"
16 Seele als Braut des J = L

17 Gericht, Anklage wegen Bestimmung
18 M + J: Anteilnahme am Leiden des auserwählten Sohnes
19 M + J (+ Engel) erleben Kreuzigung des Gottessohnes

N MM erspürt die Wahrheit der Auferstehung im menschlichen Herzen

Mozartsche Gestik

Der 1918 in Bern geborene, seit 1945 in Salzburg und Wien wirkende Gottfried von Einem verbrachte die erste Hälfte seiner beruflichen Tätigkeit unter dem Eindruck seines bewunderten Lehrers Boris Blacher, die zweite unter dem seines indirekten Mentors Mozart. Schon die Orchesterbesetzung in *Jesu Hochzeit* und viele Gesten der Musiksprache bezeugen seine Verehrung für dieses Vorbild. Nur zwei Aspekte der Klanggebung fallen aus dem klassischen Orchester heraus; bezeichnenderweise sind beide der Magdalena vorbehalten. (Bereits in mittelalterlichen Mysterienspielen war Maria Magdalena die Figur, die den Bezug zum Publikum, zur Gegenwart herstellt.)

Die elektrisch verstärkte Gitarre, die sie als Vertreterin einer Schicht und Generation ausweist, die außerhalb der allegorischen Handlung verankert ist, begleitet ihren Gesang in Vorspiel und Nachspiel, d.h. in jenen Abschnitten, in denen sie das 'Spiel' kommentiert. Am diametral entgegengesetzten inneren Ort erscheint Magdalena in der Szene, die das architektonische Zentrum des Werkes bildet: Hier ist sie nicht außerhalb der dargestellten Handlung, sondern 'außer sich'. Besessen von den Gewalten der Finsternis wirft sie sich wild hin und her. Musikalisch macht sich ihre Raserei in einem Steptanz Luft, dessen Schläge alle Pausen ihres Gesangs ausfüllen, länger gehaltene Noten skandieren und oftmals sogar einzelne Silben in Jesus' Einwürfen unterstreichen. Diese hörbare Präsenz dessen, was unsere Kultur in ähnlichen Zusammenhängen meist als Teufel bezeichnet, verschwindet erst in dem Augenblick, da Jesus ihren Zustand als "Traum" bezeichnet, aus dem er sie wecken werde, und damit den Spuk bricht. Auf die Frage, wo das Leben, die Wahrheit und der Weg zu finden seien, antwortet ihr die große Trommel. Die sonoren *ff*-Schläge verhalten sich zu den metallen kurzlebigen Geräuschen der steppenden Schuhabsätze wie die Wahrheit zum Wahn.

Diese Deutung muss Einem generell vorgeschwebt haben, denn er begleitet jede Aussage seiner Jesus-Figur mit Trommeln. Zwar bleibt die große Trommel ausschließlich der zentralen Szene vorbehalten, doch treten abgeleitete Versionen der klangfarblich verwirklichten "Wahrheit" immer dann prominent aus dem Orchester hervor, wenn Jesus Entscheidendes wirkt. Als er in Szene 6 zum erstenmal die Bühne betritt, um in seinen Taten den Anbruch der Endzeit anzukündigen (die Pforten der Hölle werden geöffnet, die Fesseln der Zeit gelöst, das Gesetz in Liebe verwandelt und die Kranken geheilt), ist seine Ankündigung von ausführlichen Einlagen in Triangel, Becken, Militär- und Rührtrommel durchsetzt. Dieselben Instrumente in

denselben Figuren erklingen wieder in Szene 19, als der wegen eben dieser Versprechen zum Tode Verurteilte am Kreuz seine letzten Worte spricht. Seine Bergpredigt in Szene 11 ist von noch viel drängenderen Rhythmen, dominiert von Wirbeln auf Tambourin und Militärtrommel, unterstrichen. Da alle ungestimmten Schlaginstrumente einzig in den genannten Situationen erklingen, dagegen in naturalistischen Zusammenhängen wie dem Sturm zu Beginn des zweiten Aktes, wo sie genretypisch wären, vollkommen ausgespart sind, bestätigt sich die Vermutung, dass Einem bestimmte Aspekte seiner Komposition ganz der symbolischen Aussage vorbehält.

Dies setzt sich in anderen Aspekten des rhythmisch-metrischen und melodischen Bereichs fort und erreicht auf der harmonischen Ebene seinen Höhepunkt. Einems Rhythmus ist traditionell und leicht verständlich, sein Metrum oft für lange Abschnitte konstant. Umso mehr Aufmerksamkeit erregen die Stellen, wo diese Gelassenheit durchbrochen wird. Solche Durchbrechungen der Erwartungshaltung geschehen vor allem im Reich der 'unschuldig Blinden'. In Szene 1 wechseln die zukünftigen Eltern Jesu innerhalb gleichbleibender Taktlänge zwischen 3/4- (Maria) und 6/8-Takt (Josef) hin und her. Sie behalten diese Ordnung bei all ihren Auftritten weitgehend bei. Nachdem ihnen in Szene 2 der Engel des Herrn im 2/2-Takt gegenübergetreten ist, schwingt ihre Bitte, von der göttlichen Erwählung verschont zu werden, dennoch im 6/8-Takt, während der schweigende Engel im 2/2-Puls der hohen Holzbläser und tiefen Streicher stoisch präsent bleibt. In Szene 5 weicht der Chor der nach Lazarus' Tod völlig verängstigten "Sterblichen" vor der furchtbaren Verkörperung des Lebensnegation in homophon gestammelten Demutsbezeigungen zurück, die einen bis dahin gleichmäßigen 4/4-Takt mit Klängen unregelmäßiger Länge – 3/8 + 3/8 + 2/8 – ins Wanken bringen. In Szene 8 greifen Maria und Josef, als sie ihren Sohn und die Skelett-Frau schlafend finden, in ihrer Verwirrung dieses rhythmische Wanken auf und machen die Abfolge 3/4 + 3/4 + 2/4 zum Grundmuster der ganzen Musiknummer.

Die Vorgänge auf der melodischen Ebene sollen hier nur kurz kommentiert werden. Einem gibt seinen *dramatis personae* Motive bei, die bei ihrem erneutem Auftreten in ähnlicher oder abgewandelter Form aufgegriffen werden. Hierbei handelt es sich jedoch eher um musikalische 'Kostüme' als um Leitmotive im wagnerschen Sinn. Das eindrucksvollste dieser Motive ist die Viertonfigur Jesu, auf die ich etwas näher eingehen will. An ihr läßt sich paradigmatisch sehr schön aufzeigen, mit welcher Freiheit nicht nur der zeitlichen, sondern auch der räumlichen Abfolge der Komponist diese musikalischen Insignien behandelt.

Jesus tritt mit Beginn der sechsten Szene zum erstenmal auf die Bühne. Schon seine allererste Aussage – "Das Himmelreich ist nah!" – durchläuft die vier Töne *f, as, g* und *e*. Im Verlauf dieser Szene singt er nur wenige Wörter und Halbsätze, die nicht aus dieser Figur abgeleitet sind; sie erklingt insgesamt 18mal in seiner Stimme und zwei zusätzliche Male in der Oberstimme des Chors der Sterblichen, als dieser sich dem erhofften Retter mit den Worten "Wir sind des Lebens geschlagene Armee" zuwendet. Zudem greift Jesus selbst die Figur in Szene 9 zu den Trostworten "Licht ist unvergänglich" auf (zur Fortsetzung des Satzes wird sie hier sogar nacheinander von Horn und Violoncello imitiert).

Die vier Töne, die die Figur bilden, können dabei als zwei aufeinander folgende oder ineinander verzahnte kleine Terzen gehört werden, oder aber als zwei versetzte Halbtonschritte; beide Hälften können steigen, fallen oder einander in ihrer Bewegung zum Bogen ergänzen. Einem verwendet alle denkbaren Ableitungsformen in vielen verschiedenen Rhythmisierungen und vermittelt so den Eindruck, dass hier aus einfachstem Aussagematerial eine reiche, aber stets mit sich stimmige Welt gebildet wird. Das erste Wort, das der auferstandene Lazarus in Szene 9 äußert – der liebevolle Anruf seiner Schwester, "Magdalena!" – imitiert die Viertonfigur Jesu einen Halbton tiefer. Einem nimmt damit musikalisch voraus, was der Text erst in Szene 13 verrät, als Lazarus bekennt: "Nicht ich lebe, sondern Christus lebt in mir."

BEISPIEL 6: Gottfried von Einem, *Jesu Hochzeit*, das Erlösungsmotiv

(Jesus) Das Him-melreich ist nah!
(Jesus) Mich schickt der e-wi-ge Va-ter
(Jesus) Lasst eu-ren Schmerz
(der auferstandene Lazarus) Mag-da - le - na
(Jesus) Der Him-mel ist in euch
(Jesus) Ei-ner von euch wird mich ver-ra-ten!
3
(Jesus) Ich bin der Preis

Doch beschränkt sich Jesu Aufgabe nicht auf die Tröstung der Verzweifelten, die Heilung der Kranken und die Erweckung der Toten, sondern umfasst auch die Einwilligung in den gegen ihn gerichteten Hass als einen unabänderlichen Bestandteil der Welt. Dies zeigt sich beim Abschluss des ersten Aktes, als er die Prophezeiung "Einer von euch / wird mich verraten" in zwei verschiedenen Transpositionen der Viertonfigur mit einander spiegelbildlich entsprechenden Konturen singt. Erst als er sich und der Welt in Szene 15 eingesteht, dass "der Preis" für den von seinen korrumpierten Anhängern allzu billig gehandelten Himmel er selbst ist, verzerrt sich auch sein Motiv: die zwei kleinen Terzen liegen jetzt nicht mehr im Halbtonabstand vertraut nebeneinander, sondern sind einander ferner gerückt.

Gottfried von Einems Bild einer spirituellen Evolution

Wie schon in zwei früheren Aufsätzen zur musikalischen Aussage dieser Oper in Andeutungen festgestellt wurde, verwirklicht Einem seine Interpretation des symbolischen Gehalts der Handlung vor allem mittels eines subtilen Systems tonaler Ebenen. (Siehe Rudolf Klein, der in seiner im April/Mai-Heft 1980 der *Österreichischen Musikzeitschrift* erschienenen Analyse sechs solcher Ebenen nachweist, und Friedrich Saathen, der in seinem wenige Monate später für den Dokumentationsband *Pro und Kontra Jesu Hochzeit* verfassten Aufsatz "Struktur, Thematik und Symbolik der Jesus-Oper" Kleins Feststellungen übernimmt.) Ich möchte diese Beobachtungen sowohl verfeinern als auch erweitern, um Einems äußerst raffinierter tonsymbolischer Auslotung des dramatischen Stoffes nachzuspüren.

Einems Musik mündet in der Vertikale immer wieder in Dreiklangsbildungen, doch folgen diese einander nur selten nach den Regeln traditioneller Akkordfortschreitung. Typisch sind vielmehr direkte, oft sogar ganz unvermittelte Schritte zu harmonisch unverwandten Klängen. Die Unerwartbarkeit vieler dieser Wendungen stößt den Hörer geradezu darauf, dass Tonalität hier nicht ihren eigenen Regeln gehorcht, sondern im Dienste der Symbolik steht.

Das harmonische Universum des Werks hat seine implizite Mittelachse im *g* der "Welt". Als Lazarus der ihn verfolgenden Gevatterin Tod zuruft, "So lang' die Welt zwischen uns ist, gibt es dich nicht", erklingt im Hintergrund neun Takte lang G-Dur; andernorts wird die Zuordnung jeweils nur kurz bestätigt. Diese Mittelachse wäre kaum bemerkenswert, wenn sie sich nicht als Wasserscheide zwischen zwei Bedeutungsströmen erwiese. Auf ihrer einen Seite entfaltet sich, dem Quintenzirkel im Uhrzeigersinn folgend, die Evolution der geistigen Dimension des Menschen.

Der Welt am nächsten ist der natürliche Mensch – der 'unschuldig Blinde' im Libretto – mit der tonalen Koordinate *d*. Auf der nächst höheren geistigen Stufe steht der sich nach Transzendenz sehnende Mensch, der durch die Tonebene auf *a* gekennzeichnet ist. Ihm folgt der vollkommene Mensch Jesus mit *e* und endlich der auferstandene Mensch mit *h*. Entlang des zweiten Bedeutungsstromes, der den Quintenzirkel dem Uhrzeigersinn entgegen abschreitet, schließt sich dem *g* der Welt das Leben auf *c* an. Ihm folgt der Tod auf *f*, das Ewige jenseits von Leben und Tod auf *b* und das Licht und die Liebe in einem die Leben-Tod-Einheit umschließenden Bewusstseinsfeld auf *es*.

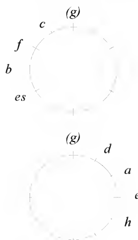


ABBILDUNG 2: Tonsymbole in G. v. Einems *Jesu Hochzeit*

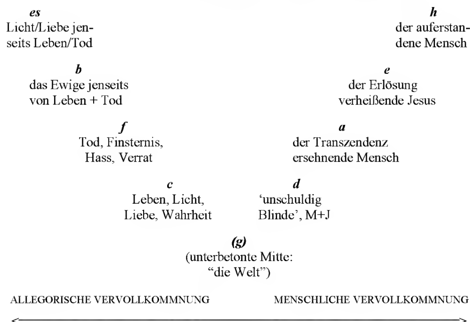
Bei beiden Strömen handelt es sich also um Evolutionen, die in der "Welt" ihren Ausgangspunkt nehmen und einer ideellen Vervollkommnung zustreben. Hier möchte ich kurz die Fluchtpunkte der Entwicklungen belegen. Als Jesus zu Lazarus sagt: "Ich habe Dich aufgeweckt", klingt die Musik für mehrere Takte im sonst selten gehörten H-Dur – der Quint über Jesus' *e*; und auch als Magdalena in der zentralen Szene begreift, dass Jesus sie aus dem "Traum" ihrer Besessenheit genauso wecken kann, wie ihren Bruder aus dem seines Todes, kleidet ihre Singstimme mit Unterstützung des Orchesters die Frage "Wie den Lazarus?" in H-Dur. Ähnlich unterliegt der tonale Endpunkt der allegorischen Vervollkommnung des Menschen dem Gespräch, das Jesus mit der trauernden Magdalena führt. Die Szene beginnt mit ihrer anrührenden Klagearie:

> Ich hab' meinen Bruder verloren und suche ihn überall.
> Bei den Tieren, bei den Sternen, bei den Tempeln und Zisternen.
> Ein Mensch kann doch nicht verlöschen wie Licht!
> Ich hab meinen Bruder verloren und suche ihn überall.
> In den Wolken, in den Steinen, in den Tränen, die wir weinen.
> Ein Mensch kann doch nicht verlöschen wie Licht!
> Ich hab meinen Bruder verloren und suche ihn überall.
> Such' im Wachen, such' im Träumen,
> wenn der Wind rauscht in den Bäumen, glaub' ich, das sei er.
> Ein Mensch kann doch nicht verlöschen wie Licht!

Die dritte Strophe dieser "Arie" ist in den Instrumenten als Zitat des Vorspiels gesetzt; dadurch wird eine Verbindung hergestellt zwischen Magdalenas Verzweiflung über den Verlust des Bruders und ihrer Frage, ob es Gott überhaupt gibt. Der folgende, quasi-metaphysische Dialog, der von Jesu Trostworten über die Unvergänglichkeit des Lichts eingeleitet und von seiner Versicherung, Liebe werde jenseits der Zeit vollendet, abgeschlossen wird, ist über die Dauer seiner 12 *sostenuto*-Takte von einem mehroktavig pulsierenden Orgelpunkt auf *es* getragen. Als wenig später das erste Wort des wiedererweckten Lazarus seiner geliebten Schwester gilt, klingt dasselbe Pulsieren auf *es* noch einmal. Und wenn Frau Tod für Lazarus' Entführung aus ihrem Reich nicht in dem ihr sonst zuverlässig treuen F-Dur Rache schwört, sondern ihre siebentaktige Drohung an Jesus vielmehr von denselben, zunehmend mehr Oktaven besetzenden Tonwiederholungen auf *es* beherrschen lässt, so verrät die Musik etwas, das auf szenischer Ebene fehlen muss: dass sie zwar auf weltlicher, zeitlicher Ebene mächtiger sein mag als Jesus, aber nichts vermag über Liebe jenseits von Welt und Zeit.

Das folgende Diagramm zeigt diese menschlich-geistigen und allegorischen Evolutionsprozesse.

ABBILDUNG 3: Evolutionsprozesse in G. v. Einems *Jesu Hochzeit*



Wie differenziert Gottfried von Einem mit Hilfe dieser Tonsymbole die Bedeutungsnuancen des Textes ausleuchtet, möchte ich anhand einiger Beispiele skizzieren, um dann auf die beiden großen Szenen, die das Zentrum jeder Hälfte des Werkes bilden – Szene 5 und Szene 15 – näher einzugehen.

Die Abschnitte, in denen der Engel des Herrn auftritt und an eine über Leben und Tod hinausweisende Teleologie erinnert, sind in B-Dur notiert. Als der Engel Maria und Josef in Szene 2 zum erstenmal erscheint, klingt die Musik recht eindeutig in B-Dur, wendet sich aber schon bei seiner Aussage, die ganze Welt entspringe "als Quell aus Gott", zum *a* der Transzendenz (hier: einem A-Dur-Septakkord), um sogleich mit dem praktischen "Gebäre, Maria, seinen Sohn als Josefs Weib" zu D-Dur und damit dem Erfahrungshorizont der sterblichen Menschen zurückzukehren. Als Maria und Josef gegen Ende der Szene noch einmal versuchen, den Engel zu überreden, ihnen das Schicksal, zu dem sie auserwählt sind, zu ersparen, da sie sich ein einfaches Leben ohne Einwirkung des "Himmels" wünschen, ist die Musik zwar wieder mit den Vorzeichen für B-Dur notiert und verweist damit auf die Sphäre des Engels, doch bewegen sich sowohl die melodischen Linien als auch die Akkorde fast ausschließlich um das *f* des Todes – als ahne die Musik voraus, dass der furchtbare Engel wenige Takte später das rote Tuch der Schmerzen vom Altar reißen und unter ihm das Galgenkreuz entblößen werde. "Wehe denen, die Gott auserwählt hat!" ruft er denn auch, und infolge des hohen *a*, auf dem er das Wort "Gott" ausstößt, kehrt eine Orchesterstimme nach der anderen zum A-Dur-Septakkord zurück, bis die Szene auf einem langgehaltenen einfachen *a* endet und damit Gottes Willen – oder das menschliche Sehnen nach einer höheren Bestimmung – siegen lässt.

Jesus' erste große Predigt in Szene 6 zeigt ihn nicht nur verbal, sondern auch musikalisch als einen außergewöhnlichen Menschen und entwickelt sich entsprechend über einem langen Bassorgelpunkt auf *e*. Jedesmal, wenn Frau Tod etwas einwirft, wendet sich die Musik jedoch abrupt nach *f*. Als Jesus in der 17. Szene angeklagt wird, etwas gewollt zu haben, was ihm als Sterblicher nach Meinung seiner Widersacherin nicht zukommt, formuliert Frau Tod ihre fünfteilige Anklage in der Tonart der Sterblichen, d-moll. Jesu erste Worte am Kreuz ("Mein Gott, mein Gott") sind ganz und gar hoffend aufs Jenseits gerichtet und erklingen insofern nicht nur harmonisch in *a*, sondern bestätigen auch melodisch die Vorherrschaft dieses Tonsymbols. Als sein verzweifelter Anruf jedoch das Wort "verlassen" erreicht, wendet sich die Musik bezeichnenderweise nach d-moll und bestätigt damit das, was die dem Schrei erstarrt lauschenden Eltern verstehen: dass hier ihr Sohn – als Mensch – stirbt.

In Szene 5 wird der unerfahrene Lazarus von Frau Tod "verführt". Der Text spricht hier zwar von Erotik ("Soll ich meinen Mantel für dich öffnen?" – "Ich schäme mich. Ich sah noch keine Frau."), doch die Musik bleibt den Bereichen der Welt und der Sterblichen um die Töne *g* und *d* ganz fern. Stattdessen überlagert sich bei dieser Verführung das A-Dur der sich nach Transzendenz Sehnenden mit den Tönen *b* und *es* – Tönen, die auf die Ewigkeit jenseits von Raum und Zeit weisen. Der Komponist will damit offenbar zu bedenken geben, dass die "Verführung" des Lazarus durch die Verkörperung des Todes in diesem Werk ebenso symbolisch zu verstehen ist wie die mystische Hochzeit mit Jesus: als Verlockung eines im blühenden Leben stehenden jungen Menschen durch das Geheimnis dessen, was jenseits des Lebens verborgen ist. Lazarus' entsetzter Schrei beim Anblick des unter dem schwarzen Mantel entblößten Gerippes erklingt auf *a* und bestätigt damit, dass sein Suchen Gott gilt, während das Orchester gleichzeitig Es-Dur, die Tonart der Erfüllung im Jenseits, anstimmt. Die Szene endet in *f*, mit dem Frau Tod nicht nur ihre Macht über die Sterblichen spürbar werden lässt, sondern auch erklärt, es gäbe keinen Gott.

Nachdem sich sieben der Apostel in "Tiere" und die Anhänger Jesu in "graue Jünger" verwandelt haben, initiiert Judas in Szene 15 die Verführung durch Frau Tod, deren menschliche Erscheinungsform er ist. Er argumentiert überzeugend, dass , wer die Sünde fürchtet, stets Angst entwickelt, und dass die selbsternannten Verwalter der Rechtgläubigkeit hiervon profitieren können, indem sie diese Angst nähren und sich zunutze machen:

> Elend macht die Menschen frommer, was ja Gottes Wille ist.
> Wie die Schwalbe macht den Sommer, macht die Angst den besten Christ.
> [...]
> Die Angst ist wie ein Schwein, man kann sie mästen und schlachten.
> Vermehrt sich fast von allein. Und der Speck ist nicht zu verachten!

Von diesem Speck singen die Abtrünnigen ausgerechnet in der Tonart A-Dur, als wollten sie die gläubigen Menschen mit ihrer so leicht auszubeutenden Sehnsucht nach Transzendenz verhöhnen.

In derselben Szene sehen die entsetzten Evangelisten visionär voraus, wie die Botschaft der Liebe und Wahrheit im Laufe der Christentumsgeschichte auf siebenfache Weise in ihr Gegenteil verkehrt wird: "Im Namen der Liebe werden sie hassen; im Namen der Armut werden sie Reichtümer sammeln, und blutige Kriege führen im Namen des Friedens. Sie werden Scheiterhaufen entzünden im Namen der Wahrheit und die Kerker im Namen der Freiheit füllen. Im Namen der Demut werden sie herrschen, und morden

im Namen des Lebens". Die Tonart, in der all diese Pervertierungen der frohen Botschaft vor unsere Ohren gebracht werden, ist abwechselnd die der Botschaft selbst, *c*, und die des sie vermittelnden Jesus, *e*. Die Evangelisten, die sich als einzige der inzwischen Maskierten scheinbar auf Jesu Seite halten, zeigen durch ihr monotones Singen an, dass sie die Botschaft zwar zu bewahren suchen, dabei aber verknöchern lassen. Prominent erklingende Harmonien auf *f* verraten dabei, dass solche Versteinerung ihrerseits zum Tod führen muss.

Abschließend möchte ich noch auf die tonale Sprache in den das 'Spiel' umgebenden Rahmenteilen eingehen. Das Vorspiel ist mit den drei Kreuzvorzeichen von A-Dur (Sehnsucht nach Transzendenz) notiert. Bezeichnenderweise manifestiert sich jedoch weder die Tonart als ganze noch der Ton *a* selbst. Vielmehr verwendet Einem in diesem Abschnitt nur vier Töne: Ein *e* unterliegt der ganzen 33-taktigen Passage als Orgelpunkt in den tiefen Instrumenten einschließlich der Pauke und wird vorübergehend auch von Magdalena in ihren in Sprechstimme geäußerten Zeilen übernommen. Vor diesem Hintergrund erklingt ihre dreifach gesungene Frage "Gibt es Gott?" jedesmal im Wechsel der Töne *d* und *h* und spielt dabei in interessanter Weise mit einer vereinfachten Abbildung der Trinität: Die drei Silben der Frage verwenden jeweils ein *h* und zwei *d*, und zwar so, dass die drei Versionen der Frage die drei möglichen Kombinationen der Töne (und damit eine Art "Vollkommenheit") durchlaufen: *d-d-h, d-h-d, h-d-d.* Magdalenas leise im Hintergrund spielende Gitarre ergänzt die Töne der Frage mit *fis* zum h-moll-Akkord. Man kann das Tonmaterial des Vorspiels als *e-h-d-fis*, d.h. als einen unvollständigen Dominant-Nonenakkord von A-Dur hören. Da aber A-Dur – die Auflösung, nach der dieser Leitton-Akkord verlangt – nie erklingt, vermittelt die Tonsymbolik die Erkenntnis, dass der Frage nach Gottes Existenz ein Sehnen nach Transzendenz zugrunde liegt, das in diesem Leben unerlöst bleibt. In einer zweiten Lesart – die die erste nicht ersetzen muss, sondern ergänzen kann – könnte man *e* und *h-d-fis* als zwei Schichten getrennt betrachten. In diesem Licht erweist sich Magdalenas Prolog, in der konkreten Frage und in der A-Dur-Vorzeichnung um Gott kreisend, unterschwellig als Frage nach Jesus (*e*) und der Wahrheit seiner Auferstehung (*h*, manifestiert im h-moll-Klang). Erst bei dieser Deutung fällt ins Auge, was sonst leicht als gar zu gewohnt unhinterfragt bliebe: dass die Frage nach *Gott* und die Ankündigung, eine der vielen "Geschichten von Gott" zu spielen, zu einem Spiel über *Jesus* führt.

Im Nachspiel ist derselbe viertönige Akkord *e-h-d-fis* durch *a* und *cis*, also die im Vorspiel fehlenden Töne des A-Dur-Akkords, ergänzt. Damit

kommt sinnvollerweise in dem Augenblick, da Magdalena besser als alle anderen versteht, in welcher Form Jesus weiterlebt, die Sehnsucht nach Transzendenz zu ihrem Recht.

Sie sagen, er sei gestorben,
sie sagen, es gibt ihn nicht mehr.
Am Kreuz, da wär' er verdorben,
und der Himmel, der Himmel ist leer.
Ich kann dem Tode nicht glauben!
Gott lässt uns nicht allein.
Vielleicht ging aus den Augen
in unser Herz Er ein?

In diesem Lied singt Magdalena von ihrem berührenden, undoktrinären Glauben, bevor sie mit einer philosophischen Betrachtung (einem Zitat aus dem zweiten Korintherbrief) schließt: "Denn der Herr ist Geist. Wo aber der Geist des Herrn ist, da ist die Freiheit." Dieser Satz straft die angstvoll von einer Position zur anderen taumelnden "grauen Jünger" ebenso Lügen wie die aus Eigeninteresse und Machthunger die Botschaft verdrehenden "Tiere" und die Evangelisten, die die Botschaft zwar wortwörtlich erhalten wollen, aber so monoton vortragen, dass sie wie tot wirkt. Gänzlich unbegleitet gesungen, repräsentiert Magdalenas Aussage die innere Kraft "der Seele", die – im Unterschied zu den um Selbsterhaltung bangenden Institutionen – radikale Freiheit denken kann.

Die Oper beginnt mit einem siebenstimmigen *e*; sie endet mit dem einfachen, unbegleitet auf das Wort "Freiheit" gesungenen Intervall *es—b*. Der Ausgangspunkt ist demnach der irdische Jesus; Ziel sind die Ewigkeit jenseits von Leben, Tod, Raum und Zeit sowie die Vollendung von Licht und Liebe in der unfassbaren, alles Bekannte überschreitenden größeren Einheit. Die Hoffnung auf diese Überwindung der Welt gilt dem Christus, den die Gläubigen als Auferstandenen erfahren, nicht der sich auf ihn berufenden institutionellen Kirche.

Der himmlische Bräutigam

Was ist gemeint, wenn von der 'Vermählung' des Gottessohnes mit der menschlichen Seele die Rede ist? Das alte Testament kennt das Bild vom Ehebund Jahwes mit dem Volk Israel – als Liebeserklärung im Hohen Lied, oder als Klage über die Untreue der Braut bei Ezechiel, Hosea und anderen. Die 1945/46 bei Nag Hammadi gefundenen koptischen Schriften beschreiben die (exemplarische) Seele als dem Himmel entstammend und weiblich. In die Materie fallend wird sie in einen Körper eingeschlossen und muss allerlei Leid und Erniedrigung erfahren, bis sie vom als "Bräutigam der Seele" bezeichneten himmlischen Erlöser aus ihrem irdischen Gefängnis befreit wird. Die frühe Kirche kannte den himmlischen Bräutigam, der sich den Gläubigen insgesamt oder vielleicht sogar der Welt schlechthin vermählt, sprach aber spätestens seit Augustinus auch davon, dass sich der aus Liebe zur Menschheit gestorbene Christus einer individuellen Seele als 'Bräutigam' nähert. Dieses Bild wurde von vielen Mystikern übernommen.

Erst das Mittelalter dramatisierte diese Metapher. In liturgischen Spielen, deren erstes das aus dem frühen 12. Jahrhundert stammende anonyme *Mystère de l'époux* aus Limoges ist, wurde dem passiv-leidenden *Christus patiens*, dem Schmerzensmann der Passionsspiele, die dramatisch handelnde Gestalt des *Christus triumphans* gegenüber gestellt. Später griff der Jesuitenorden das Thema in gegenreformatorischer Absicht auf. Hier erschien die zweite Person der Trinität nicht mehr als unerbittlicher Richter, sondern als Liebender und Geliebter der menschlichen Seele, die, schwach und schutzbedürftig, von ständigen Versuchungen und höllischen Gefahren umlauert, immer wieder vom Pfad des Heils abzukommen droht.

In der Gestalt des schützenden Liebenden gibt es Christus auch auf der modernen Opernbühne. Mitte der Siebziger Jahre widmeten sich zwei Komponisten fast gleichzeitig der Aufgabe, ihn musikdramatisch darzustellen. In den Jahren 1973-6 schrieb der 1944 geborene Engländer Sir John Tavener, der seit seiner Konversion zum orthodoxen Christentum all sein Schaffen in den Dienst des Glaubens stellt, sein erstes als "Oper" bezeichnetes Werk, ein Portrait der Heiligen aus Lisieux nach einem Libretto von Gerard McLarnon. *Thérèse*, am 1. Oktober 1979 im Londonern Covent Garden uraufgeführt, schildert den Seelenzustand der jungen Karmelitin während ihrer letzten Krankheit, ihre Glaubenszweifel und die sehr konkrete Unterstützung, die ihr

auf ihrem dreistufigen Weg durch diese "dunkle Nacht" von ihrem "Bruder, Vater und Bräutigam" Christus zuteil wird. Der 1925 in Rumänien geborene Komponist und Dirigent Marius Constant, der als Schüler von Olivier Messiaen and Nadia Boulanger nach Frankreich kam und seither in Paris wirkt, schuf 1974 nach etlichen experimentellen Bühnenstücken mit *Le jeu de sainte Agnès* seine dritte opernähnliche Komposition. Dieses für einen Kirchenraum bestimmte Werk "nach einem provenzalischen Manuskript aus dem 14. Jahrhundert", das am 6. September 1974 im Rahmen des Festivals von Besançon in der Abtei von Beaume-les-Messieurs uraufgeführt wurde, zeichnet die Christus-Figur durch das aus, was in musikdramatischem Kontext besonders hervorsticht: absolutes Schweigen. Die beiden Kompositionen sollen im Folgenden untersucht und hinsichtlich ihres Christusbildes verglichen werden.

Die mutige Agnes und die furchtsame Thérèse

Die heilige Agnes zählt zu den sogenannten postapostolischen Märtyrern, den Opfern der verschiedenen frühkirchlichen Christenverfolgungen, über deren Biografien man recht wenig weiß. Das Fehlen gesicherter Fakten wird allerdings durch blumenreiche Legenden wettgemacht. Zunächst gilt Agnes als eine der ersten 'jungfräulichen Märtyrerinnen'. Diese Beschreibung, die ursprünglich nur die sexuelle Unberührtheit des weiblichen Opfers bezeichnete, wurde bald in einem weiteren Sinne verstanden und legt seither nahe, dass ein Mädchen oder eine Frau dadurch den Tod fand, dass sie ihren ausdrücklich Christus geweihten Körper gegen männlichen Zugriff verteidigte. Bei Agnes mögen beide Aspekte zusammentreffen. Einerseits war sie nach den Berichten der Kirchenväter und Dichter aus dem 4. Jahrhundert zur Zeit ihrer Hinrichtung erst 13 (so Augustinus und Prudentius) oder sogar nur 12 Jahre alt (so Ambrosius); andererseits war die Verteidigung ihrer Jungfräulichkeit ein entscheidender Teil ihres Schicksals.

Wie im Falle anderer Heiliger wurde ihre Geschichte im Zuge der Nacherzählung durch spätere Generationen immer üppiger ausgeschmückt. Der kurze Bericht des Ambrosius erwähnt nur, dass sie durch das Schwert hingerichtet wurde. Die Lobeshymne von Papst Damasus führt aus, die junge Agnes habe vom kaiserlichen Edikt gegen die Christen gehört, sich daraufhin mutig und öffentlich als Anhängerin Jesu bekannt und infolgedessen den Feuertod erlitten. Indem sie die Qualen ihres Körpers tapfer ignorierte und nur um dessen Keuschheit bangte, die allein die Reinheit ihrer Seele garantieren könne, habe sie ihr langes Haar benutzt, um ihre Nacktheit vor den

Augen der Zuschauer zu verbergen. Prudentius übernimmt diese Version, fügt ihr jedoch eine weitere Episode hinzu: Der Richter habe sie in der Absicht, sie möge ihrem Glauben abschwören, in ein Bordell verwiesen, wo jedoch schon der erste nach ihr gelüstende Kunde blind und dem Tode nahe zu Boden fiel. Einer volkstümlichen Vermutung zufolge, die in vielen späteren Varianten der Legende überlebt, war es sogar nicht einmal ihr Glaube, der sie ursprünglich in Schwierigkeiten brachte, sondern ihre besondere Anmut und Schönheit, die die jungen römischen Adligen so betörte, dass sie um die Ehre wetteiferten, sie als Frau heimführen zu dürfen. Agnes jedoch antwortete allen, sie habe ihre Jungfräulichkeit einem himmlischen Bräutigam geweiht. Einer der so zurückgewiesenen Verehrer habe sie dann aus verletztem Stolz bei der Regierung als Christin angezeigt, offenbar in der Hoffnung, die angedrohten Folterungen könnten ihre Wirkung auf ein so junges und hilfloses Mädchen unmöglich verfehlen. Der Richter, der sie verhört und die Anschuldigungen für wahr befunden hatte, habe ihr als einzigen Weg, dem Tod auf dem Scheiterhaufen zu entgehen, angeboten, von nun an den römischen Göttern zu opfern und außerdem den jungen Mann zu heiraten. Als Agnes dies ablehnte, sei sie zunächst ins Bordell geschickt und später verbrannt worden. Die lateinischen *Acta* zum Martyrium der heiligen Agnes schließlich enthalten noch eine letzte, wundersame Ausschmückung: Der zufolge soll ihr Körper inmitten der Flammen unversehrt geblieben sein, so dass ein Soldat ihren Tod nur dadurch herbeiführen konnte, dass er sie zusätzlich erstach.

Die historische Grundlage all dieser Legenden ist dünn. Selbst Agnes' Todesjahr bleibt unbestimmt. Einige Hagiografen glauben, ihre Hinrichtung müsse im Zuge der diokletianischen Christenverfolgungen um 303-304 erfolgt sein; andere datieren ihren Tod früher, in die Zeit der verschiedenen Verfolgungen der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.

Ganz anders – unspektakulär, aber umso genauer dokumentiert – verlief das Leben der Thérèse. Als im Herbst 1897 in der normannischen Stadt Lisieux eine vierundzwanzigjährige Karmelitin an Tuberkulose starb, meinten ihre Mitschwestern zunächst, sie habe ja zu wenig Zeit gehabt, um sich irgendwie auszuzeichnen. Zum Erstaunen aller suchten jedoch immer mehr Gläubige ihr Grab auf, und als Berichte von Wundern bekannt wurden, riss der Strom der Pilger nicht mehr ab. So zahlreich waren die Zeugen ihrer fürbittenden Kraft, dass der Vatikan beschloss, von seiner Regel, nach der bei neuzeitlichen Heiligsprechungen mindestens 50 Jahre seit dem Tod vergangen sein müssen, abzusehen. Terese vom Kinde Jesu, wie sie im Orden hieß, wurde 1923 von Papst Pius XI. selig und 2 Jahre später heilig gesprochen.

Wer war nun diese anscheinend unauffällige, kränkliche junge Nonne? Thérèse Martin wurde 1873 als Tochter eines Uhrmachers und einer Spitzenklöpplerin geboren. Beide Eltern hatten in ihrer Jugend versucht, religiösen Orden beizutreten, doch hatte man der Mutter abgeraten und den Vater (angeblich wegen fehlender Lateinkenntnisse) abgewiesen. Sie beschlossen, in keuscher Ehe zusammenzuleben, doch auch dies redete ihnen ihr geistlicher Berater aus, und so hatten sie neun Kinder. Von diesen überlebten fünf Töchter – Thérèse war die jüngste – die alle Ordensschwestern wurden.

Das geistige Klima im Hause Martin war geprägt von einer Frömmigkeit, die zum Morbiden neigte. Drohungen mit Tod, Hölle und den Strafen des jüngsten Gerichtes für Frevel wie die sündig empfangene Kommunion bestimmten das Alltagsleben; die Verpflichtung zu "guten Taten" und ständigen kleinen Opfern trug weitere Spannungen bei. Thérèses relativ frohe Kindheitstage als verwöhntes Nesthäkchen fanden ein plötzliches Ende, als ihre Mutter noch vor ihrem fünften Geburtstag an Krebs starb. Ihr Vater, der ohnehin zu einer einsiedlerischen Lebensweise neigte, zog sich nun viele Stunden täglich in sein Dachzimmer zurück, um zu lesen und zu meditieren, und überließ die Erziehung seiner jüngeren Kinder den größeren Töchtern. Wie ein zweiter Verlust der Mutter traf es Thérèse daher, als ihre älteste Schwester das Elternhaus verließ, um dem Karmel in Lisieux beizutreten. Thérèse, damals neun Jahre alt, entwickelte chronische Kopfschmerzen, die bald durch nervöses Zittern verschlimmert wurden und schließlich zu mehrmals täglich auftretenden, von Halluzinationen begleiteten Angstanfällen führten. Ärzte diagnostizierten das Leiden als "Veitstanz" und meinten, die Aussichten, dass das Kind überleben oder auch nur seine geistige Klarheit wiedererlangen würde, seien gering. Als das kranke Mädchen am Palmsonntag des Jahres 1883 ständig "Mama, Mama" rief, wurde dieser Schrei natürlich zunächst auf die tote Mutter bezogen, doch war er ein Hilferuf an die Muttergottes. Wie Thérèse selbst es später in ihrer Autobiografie beschrieb, war diese ihr daraufhin erschienen, worauf sie sich sofort getröstet und scherzfrei fühlte.

Obwohl Thérèse danach geistig, seelisch und körperlich geheilt schien, blieb sie sehr labil. Als sie sich auf die Erstkommunion vorbereitete und die hierfür in ihrem Umfeld üblichen Sühneübungen und Schweigeexerzitien durchmachte, kehrten ihre inneren Qualen zurück. Sie geriet für mehrere Jahre in einen Zustand der Verzweiflung und geistigen Regression. Die Entscheidung ihrer zweitältesten Schwester, der Ältesten in den Karmel zu folgen, verschlimmerte diese Lage noch. Moderne Gutachter diagnostizieren rückwirkend eine schwere Depression und vermuten, dass diese nicht nur die

damalige Krankheit, sondern auch ihre späteren inneren Qualen bestimmt haben muss.

Doch kurz vor ihrem vierzehntem Geburtstag erwuchs ihr plötzlich – wie sie beteuerte: von Christus ausgehend – ungekannte Kraft, und damit begann, was sie später als ihre dritte Lebensphase begriff. Statt ständig über ihren mutterlosen Zustand zu klagen, kümmerte sie sich jetzt um noch Bedürftigere, insbesondere um zwei Waisenkinder, die vorübergehend in ihrem Elternhaus Aufnahme gefunden hatten. Gleichzeitig begann sie, ihren Horizont zu erweitern und ihre mangelhafte Schulbildung durch eigenes Lesen zu verbessern. Sie lieh sich vor allem Bücher aus, von denen sie eine Vertiefung ihres religiösen Verständnisses erhoffte. So wurde sie darin bestätigt, die "Freude, die nicht von dieser Welt ist", zu suchen und ihre Selbsterziehung auf das Erreichen "vollkommener Liebesfähigkeit" zu konzentrieren. Aus Angst, sie könnte den Ansprüchen Jesu nicht genügen, schlug sie Gott ein rührendes Opfer vor: Sie wolle freiwillig in die Hölle gehen, damit es auch an diesem Ort der Gotteslästerung wenigstens eine Seele gebe, die ihn liebt.

Eine weitere außergewöhnliche Entscheidung, ihr Streben nach vollkommener Liebesfähigkeit auf die Probe zu stellen, fand Aufnahme in Taveners Oper. Objekt war ein Mann namens Pranzini, der im Verdacht stand, zwei Frauen und ein Kind ermordet zu haben. Der seriös und gar nicht wie ein Verbrecher wirkende Angeklagte bestritt seine Schuld heftig, wurde jedoch auf Grund eines Indizienbeweises zum Tode verurteilt. Wie alle Franzosen hatte auch Thérèse alles über diesen Mann gehört und daraufhin geschlossen, es sei ihre Aufgabe, seine Seele zu retten. In dieser Absicht "adoptierte" sie ihn, wie sie es nannte, betetet für ihn, und verstärkte ihre täglichen Opferhandlungen. Doch der Verurteilte blieb sogar noch am Fuß der Guillotine bei seiner Versicherung, er sei unschuldig, und verweigerte hochmütig die ihm angebotene Beichte und kirchliche Sühnehandlung. Als er in letzter Minute doch seine Meinung änderte, um ein Kreuz bat und dieses küsste, bevor er in den Tod ging, weinte Thérèse vor Freude, da sie ihre Gebete erhört glaubte.

Die ihr derart erwiesene Gnade Jesu bestärkte sie in dem Entschluss, eine verfrühte Aufnahme in den Karmel von Lisieux zu erbitten, in den sie als Fünfzehnjährige aufgenommen wurde. Die ihr verbleibenden neun Lebensjahre verbrachte sie in diesem kleinen Konvent, unter vielerlei äußeren wie inneren Versuchungen und Qualen. Ihr Bestreben, beide zu besiegen, entwickelte sich beständig auf das zu, was sie später "meinen kleinen Weg" nannte. Als ihr Vater nach zwei Schlaganfällen seine geistigen Fähigkeiten

einbüßte und in ein Pflegeheim musste, überwand Thérèse ihre Verzweiflung dadurch, dass sie "den heiligen alten Mann" vor ihrem inneren Auge mit Jesus verschmolz. So konnte sie einerseits den Vater als gedemütigt und verachtet wie Jesus begreifen, andererseits Jesus als Vaterfigur verstehen lernen, zu dessen Liebe man volles Vertrauen haben musste, auch wenn er stumm blieb.

Doch ihr innerer Friede war ständig bedroht von Zweifeln, ob sie wirklich berufen und der Liebe Christi würdig sei, sowie von häufigen Perioden eines fast vollständigen Glaubensverlustes. Tapfer bemühte sie sich, ihr Vertrauen in Jesus trotz seines Schweigens zu erhalten. Als sie am Gründonnerstag 1896 Blut hustete, war sie froh bei dem Gedanken, dass sie bald sterben und zu Jesus gelangen würde; sie hoffte sogar, ihr Tod möge wie der seine auf den Karfreitag fallen. Bereits am Ostersonntag jedoch hatte sie ihren gerade noch sicher scheinenden Glauben wieder verloren und glaubte sich in tiefster Dunkelheit.

Diese "dunkle Nacht des Nichts" hatte sie seit ihren Jungmädchentagen geängstigt. Obwohl sie Johannes vom Kreuz gelesen und offenbar besonders in einem Gedicht Trost gefunden hatte, in dem er die "Noche oscura del alma", die dunkle Nacht der Seele, als eine notwendige Versuchung auf dem Weg zu religiöser Reife erklärt, musste sie ihren eigenen, oft hoffnungslos scheinenden Weg aus dieser Öde finden. Kaum hatte sie sich von ihrem ersten Tuberkulose-Ausbruch erholt, begann sie mit großem Ernst die Übung, die ihr die Äbtissin auferlegt hatte: ihr Leben niederzuschreiben – sowohl ihre Erinnerungen an Ereignisse als auch und vor allem ihre Gebete, Gedanken, Versuchungen und dabei erfahrenen Tröstungen. In dieser Schrift, die ein Jahr nach ihrem Tod als *Histoire d'une âme* (Geschichte einer Seele) veröffentlicht wurde, formulierte sie u.a. jene Sätze, die seither um die Welt gehen und ihren Ruhm begründet haben: "Ich habe Gott nichts als Liebe gegeben, und er wird mich mit Liebe belohnen." "Ich werde meine Ewigkeit damit zubringen, auf Erden Gutes zu tun." "Mein 'kleiner Weg' ist der Weg geistlicher Kindlichkeit, der Weg des Vertrauen und der absoluten Selbstaufgabe".

Thérèses innere Qualen wurden verstärkt durch körperliche Schmerzen, als ihre Krankheit im Sommer des folgenden Jahres erneut ausbracht und sie langsam verzehrte. Die Aufzeichnungen der letzten Unterhaltung, die sie mit der Mutter Oberin hatte, zeigen die sterbende junge Nonne in großer Angst, sie möge wegen ihrer Schmerzen beim Atmen nicht den an sie gestellten Erwartungen Gottes gerecht werden – "Ich verstehe nicht zu sterben!" – eine Angst, die sie zu besiegen suchte, indem sie sich (und vielleicht auch Jesus?)

mit der Bitte "Mein Gott, hab Mitleid mit deinem armen kleinen Mädchen!" von ihrer vollkommenen, kindlichen Abhängigkeit von seiner Gnade zu überzeugen suchte. Ihre letzten Worte, bevor sie am 30. September 1897 starb, waren: "Oh! Ich liebe ihn. Mein Gott, ich liebe dich!"

Die durch Thérèses *Histoire d'une âme* erwirkten Konversionen, Gebetserhörungen und Heilungen verbreiteten ihren Ruhm in kürzester Zeit, und das Buch wurde bald in alle Sprachen der Welt übersetzt. Schon innerhalb der ersten fünfzig Jahre nach ihrem Tod erschienen 865 Biografien über sie, 1700 Kirchen wurden "der kleinen Schwester Thérèse" geweiht, und Papst Pius XII. ernannte sie zur "zweiten Schutzpatronin Frankreichs neben Jeanne d'Arc". Einflussreiche Theologen wie Hans Urs von Balthasar gestehen, ihre Botschaft habe das dogmatische Denken der katholischen Kirche verändert.

Constants *Le jeu de sainte Agnès*: Wider den irdischen Rivalen

Marius Constant wählte für sein musikdramatisches Portrait der heiligen Agnes eine zweifach gebrochene Darstellung. Wie der Titel verrät, folgt er dem literarischen Modell der im Mittelalter äußerst populären Heiligenspiele (*jeux*). Hierzu adaptiert er einen dramatischen Text desselben Titels, der im 14. Jahrhundert in Provenzalisch, in enger Anlehnung an Ambrosius' Vita der heiligen Agnes, verfasst wurde. Die Veränderungen, denen Constant diese anonyme literarische Vorlage unterzog, beschränken sich (abgesehen von radikalen Kürzungen) darauf, dass er die Hauptfigur – Aïnes in der südfranzösischen Version – durch eine Tänzerin und Christus – "le personnage en blanc" [die Figur in Weiß] – durch einen Mimen darstellen lässt. Der Komponist isoliert damit die Heilige und ihren Retter von der direkten sprachlichen Kommunikation der anderen *dramatis personae*, indem er sie ihre Gefühle und Gedanken einzig in Tanz, Mimik und Gestik sowie in instrumentaler Musik oder stellvertretend von anderen Stimmen übernommenem Gesang zum Ausdruck bringen lässt. Für die übrigen handlungtragenden Personen exzerpiert Constant ganze Passagen aus dem mittelalterlichen Spiel, ohne den Text zu modernisieren oder gar dem Hochfranzösischen anzugleichen. Doch schafft er einen in der Quelle nicht vorgegeben symmetrischen Sprachrahmen, indem er das Provenzalisch des eigentlichen Spiels mit hymnischen Gesängen in mittelalterlichem Latein umgibt.

Die Handlung ist nicht in Szenen und Akte gegliedert, sondern besteht aus einer einzigen Episodenfolge; drei verschiedene Handlungsorte sind durch Prozessionen, die den Übergang von einer Lokalität zur anderen

markieren, angedeutet. Am ersten dieser Handlungsorte steht Aïnes dem Senator gegenüber, dem Vater ihres stolzen Verehrers, der zugleich der für ihr Schicksal verantwortliche Richter ist. Dieser fordert sie mit vorzüglicher Höflichkeit auf, sich noch einmal zu überlegen, ob sie seinen Sohn, dessen Vorzüge er anpreist, nicht doch heiraten wolle. Vier nicht-personifizierte Soprane antworten ihm, indem sie (in der ersten Person der Protagonistin singend und auf ihre 'Vermählung' mit Christus anspielend) selbstsicher erklären, die Gesetze der Stadt verböten es einer Frau, die bereits einen Ehemann hat, einen zweiten zu nehmen. Erbost über diese bestimmte Antwort verkündet der Senator im Beisein des Priesters der römischen Göttin Vesta, Aïnes müsse nun wählen, entweder der Göttin zu dienen und sich dem Reigen ihrer Jungfrauen einzugliedern oder in ein Bordell einzutreten. Als Antwort auf diese Worte zerbricht Aïnes eine Statuette der Vesta. Der Senator, der nicht glauben kann, dass ein so junges Mädchen für sich allein stark genug sein könne, sich ihm derart zu widersetzen, beginnt die ihn umgebenden Römer nach ihrem Glauben zu befragen; doch alle beteuern nachdrücklich, keine Christen zu sein. Daraufhin befiehlt er dem Boten, Aïnes zu entkleiden, zum Bordell zu führen und sich dort als erster an ihr zu erfreuen. Der Bote gehorcht mit Wonne, zerreißt ihr Kleid und ruft wie ein Marktschreier die Lüstlinge und Zuhälter der Stadt herbei. Als Aïnes weggeführt wird, verrät der heidnische Priester sein brennendes Verlangen nach diesem schönen Kindweib in schauerlich sadistischen Bildern:

> Aïnes, Aïnes, schönste Hülle einer gemarterten Seele, mit dem glatten und zarten Fleisch eines noch nicht Frau gewordenen Kindes. [...] Aïnes, Aïnes, flieh nicht, ich will deine Qualen mit dir teilen. Ich werde deine herausgeschnittene Zunge in meinen Mund nehmen, deine gevierteilten Glieder werden sich um meine Hüften schlingen, deine Schmerzensschreie werden meine Freude vergrößern, und deine Todespein wird das Erschauern sein, das uns im Glück vereint. Aïnes!

Dies beschließt die Handlung am ersten Ort. Die folgende Prozession zeigt Aïnes auf dem Weg zum Bordell, begleitet von Klageweibern, die ihr Schicksal betrauern. Am Ziel angelangt wird sie von vier Kurtisanen in Empfang genommen, die ihren Körper recht grob auf Vorzüge und Defekte untersuchen, wie man es bei einem zum Kauf gebotenen Tier täte. Doch werden sie bald unterbrochen von einem geheimnisvollen, ganz in Weiß gekleideten Mann, der das Bordell betritt, sich Aïnes zuwendet und ihr eine aus Haaren gefertigte Krone auf den Kopf setzt. Kaum macht Aïnes einige Schritte, so löst sich das Haar und fällt bis zu ihren Fußgelenken herab, so dass ihre Nacktheit vollständig bedeckt ist. Hierauf erklingen drei nicht-

personifizierte Bass-Stimmen, die das Mädchen in einer zum Gebot umformulierten Variante des *Credo* ermahnen, den rechten Glauben zu bewahren. Sie reagiert mit ausdrucksvollem Tanz. Die vier Kurtisanen, von einem heiligen Schauer ergriffen, bitten, als christliche Neophyten aufgenommen zu werden, und Aïnes heißt sie liebevoll willkommen.

Unterdessen hat sich der Sohn des Senators dem Bordell genähert. Er schickt seine Gefolgsleute voraus, denen er aufträgt zu sehen, wie es Aïnes geht, und ihre Reize bei dieser Gelegenheit selbst zu genießen. Sie betreten das Haus unter allerlei Obszönitäten, doch haben sie Aïnes noch nicht ganz erreicht, als der Mann in Weiß einen Schritt auf sie zu macht, worauf sie erblindet zurückweichen. Zutiefst getroffen entschuldigen sie sich bei Aïnes und versprechen, nun an ihren Gott zu glauben. Empört über die Schwachheit seiner Leute betritt Aïnes' zurückgewiesener Verehrer selbst das Bordell, fällt jedoch wie von einem Blitz getroffen zu Boden. Man hält ihn für tot und ruft nach dem Senator, der in Kürze eintrifft und in schmerzliche Klagen ausbricht. Aïnes gestikuliert zu dem Erschlagenen, während ihre vierfache ätherische Stimme den jungen Mann auffordert, sich zu erheben und "Gott zu danken, der dich aus der Hölle gezogen hat." Der Überwältigte erholt sich und preist Aïnes als eine heilige Jungfrau. Sein Vater folgt seinem Beispiel, indem er sie zudem bittet, seine vorherigen Handlungen zu verzeihen. Diese Bekehrungen rufen jedoch den Vesta-Priester auf den Plan, der die beiden Männer der Abtrünnigkeit vom römischen Glauben beschuldigt und Aïnes wegen Hexerei anklagt. Soldaten entreißen dem Senator die Kette, die das Emblem seiner Macht darstellt, und legen sie dem Priester um den Hals. Die zweite Prozession des Spiels führt alle zur Hinrichtungsstätte.

Hier, wo ihr kurzes Leben enden soll, weigert sich Aïnes noch einmal, ihren Glauben aufzugeben und die heidnische Göttin anzubeten, und wird infolgedessen zu sofortigem Feuertod verurteilt. Als sie an den Pfahl gebunden wird, formen ihre Gedanken ein Gebet zu Gott, das von den Sopranen gesungen wird. Die Hände, die sich ihrem Körper mit Fackeln nähern, werden wie von unsichtbarer Kraft zurückgehalten und kehren sich schließlich gegen die Gesichter der Fackelträger selbst. Die vielen Neugierigen, die sich zu dieser Hinrichtung eingefunden haben, schreien auf und rennen um ihr Leben. Der Vesta-Priester, der sich plötzlich mit dem verurteilten Mädchen allein gelassen sieht, beleidigt sie, indem er behauptet, selbst die Flammen fänden ihren Körper zu lasziv, um ihn berühren zu wollen. Er ist im Begriff, Aïnes zu vergewaltigen, als ein Soldat ihn brutal zurück reißt, ihm sein Schwert entwendet und Aïnes ersticht. Sofort verwandelt sich der Scheiterhaufen: es erscheint an seiner Stelle der Mann in Weiß mit einer Taube in

den Händen. Er kniet kurz nieder und geht dann mit langsamen Schritten zum Altar, wo er die Taube über seinen Kopf hebt. Mit dieser symbolischen Geste endet das *jeu*.

Authentizität und Wahrscheinlichkeit in Sprache und Handlung sind in diesem musikdramatischen Werk ganz offensichtlich von untergeordneter Bedeutung. Constant strafft zwar den mittelalterlichen Text, indem er Aïnes' Familienmitglieder und die drei Erzengel – durchaus aktive Rollen im *jeu* – ausspart, doch übernimmt er die Christusfigur sowie das traditionelle Symbol der Taube und scheint damit zunächst gängigen Konventionen verpflichtet. Erst ein detaillierter Vergleich mit dem Quellentext erhellt, dass der Komponist das hagiografische Spiel doch auf wesentliche und interessante Weise modernisiert hat.

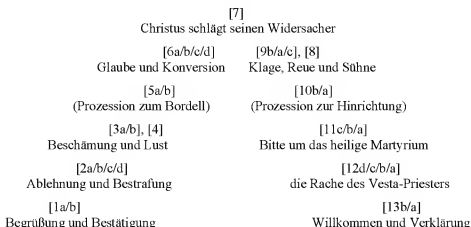
Zunächst sind, wie schon erwähnt, die beiden in der mittelalterlichen Version ausgesprochen eloquenten Rollen der Heiligen und ihres Retters von den übrigen handelnden Personen durch ihre Verweigerung der Sprache abgehoben und erscheinen damit als 'nicht ganz von dieser Welt'. Die zahlreichen Wunder, die das mittelalterliche Drama durchziehen, sind drastisch reduziert und manifestieren sich ausschließlich als direkte Auswirkungen des stummen, Christus-gleichen Mannes in Weiß. Schließlich gibt es Verfremdungseffekte, die zwar aus der obigen Zusammenfassung nicht ersichtlich sind, jedoch in der tatsächlichen Dramaturgie sofort deutlich werden: Dieselben Sänger und Sängerinnen sprechen nicht nur *für* Aïnes und den Mann in Weiß (indem sie die Gedanken und Gebete der Angeklagten sowie die aus göttlicher Höhe herab klingenden Glaubensermutigungen artikulieren), *über* sie und ihren himmlischen Bräutigam (in den hymnischen Gesängen) und *zu* ihr, sondern leihen ihre Stimmen zudem auch den dramatisch spezifischen Personen: Die drei Bässe verkörpern den Vesta-Priester, den Senator und den Boten, die vier Soprane die Klageweiber und Kurtisanen, und alle zusammen den artikulierten Teil der entsetzten Menge.

Musikalische Abbilder eines Martyriums

Constants 65 bis 70 Minuten dauerndes, ohne Pause gedachtes Spiel von der heiligen Agnes setzt also sieben Sänger ein: vier Soprane und drei Bässe. Hinzu kommen vier nur sprechende Schauspieler, ein stummer Mime, eine Tänzerin und vier Instrumentalisten, die die Handlung mit (Kirchen- oder elektronischer) Orgel, elektrischer Gitarre, Posaune und vielfarbigem Schlagzeug begleiten.

Die musikalische Struktur besteht aus zahlreichen Segmenten, die zu dreizehn Blöcken zusammengefasst sind. Die einzelnen Segmente wie auch die Blöcke unterscheiden sich drastisch in Hinsicht auf Länge, Stil, Textur und die Beziehung der Musik zum gesprochenen Text. Erst wenn man über diese oberflächliche Vielfalt und Constants zusätzlich verwirrende Zählung nach Textexzerpten hinwegsieht, wird erkenntlich, dass das Werk als Palindrom gebaut ist – als eine vorwärts wie rückwärts gelesen identische Sequenz. Dabei ist die Entsprechung nur in den lateinischen Rahmenteilen direkt, in den provenzalischen Abschnitten dagegen, wie ich im Folgenden andeuten möchte, höchst raffiniert und abwechslungsreich.

ABBILDUNG 4: Marius Constant, *Le jeu de sainte Agnès*, Aïnes' "Passion"



Die abschließende "Verklärung" [13b] ist als verkürzte Reprise des eröffnenden himmlischen Begrüßungsgesangs [1a] komponiert; in beiden erklingt der lateinische Text einer Antiphon in siebenstimmiger, von der Orgel im *vox humana*-Register unterstützter Homophonie. Anonym bleibende Stimmen laden die Heilige ein: "Veni veni / Sponsa christi / Accipe coronam / Quam tibi Deus / Preparavit in aeternum" [Komm, Braut Christi. Nimm die Krone, die Gott für dich in Ewigkeit bereitet hat]. In ähnlicher Weise modifiziert [13a] zwar die Struktur, nicht jedoch den Text, die Textur oder die Gesangstechniken von [1b]; dieselben Stimmen wie zuvor bestätigen hier Aïnes' Erwählung in einer Wendung, die an die himmlischen Worte anläßlich Jesu Jordan-Taufe erinnert: "Hec est virguo sapiens et una de numero Prudentium" (*sic*) [Hier ist eine weise Jungfrau, eine aus der Zahl der Klugen]. In beiden Fällen singt der erste Sopran vom göttlichen Gefallen

an der weisen Jungfrau, während die drei anderen Frauen einzelne Töne der texttragenden Stimme durch textlose unisono-Verstärkung hervorheben, die Instrumente dagegen gänzlich schweigen. Die zwischen diesen Rahmenabschnitten liegenden musikalischen Komponenten zeigen statt der ausdrücklichen eine innere symmetrische Entsprechung.

In Segment [2a], das die weltliche Handlung eröffnet, verweigern sich die vier Soprane im Namen von Aïnes dem Senatorssohn als Braut; entsprechend beschließt Segment [12d] die weltliche Handlung, indem die Bässe Aïnes rufen, während der Priester sich verlangend an sie presst. Der Zurückweisung des jungen Freiers folgen die Beleidigungen, die der heidnische Priester der Protagonistin entgegen schleudert, sowie zwei Duette: Der Senator und der Priester schlagen Aïnes vor, sie solle eine vestalische Jungfrau werden, und rügen ihre Widerspenstigkeit. Im zweiten dieser Duette singen die beiden Männerstimmen gleichzeitig verschiedene Texte; im ersten stehen sich die Texte zudem als Gegensatz von gesprochener und gesungener Sprache gegenüber. Während der Gesang durchgehend unbegleitet ist, folgt den Priesterworten in den drei Segmenten [2b, 2c, 2d] wie ein sanktionierendes Amen ein tonlich jeweils identischer Klang, der in seiner Zusammensetzung aus gitarristischem Gongeffekt, japanischem Tempelgong und Kuhglocken tatsächlich 'heidnisch' wirkt. Gegen Ende des Werkes entsprechen den Beleidigungen des Vesta-Priesters dessen sadistische Drohungen ([12c]) und den zwiespältigen Duetten eine Gegenüberstellung priesterlicher Flüche mit den Lobpreisungen für und Klagen über Aïnes durch die Soprane ([12b, 12a]). Auch hier ist der Gesang unbegleitet mit Ausnahme einzelner Töne, mit denen 'die Menge' die Aussagen über die Jungfrau unterstreicht. Diese unisono-Verstärkungen werden von den Schauspielern und Instrumentalisten gesungen, und zwar in bewusst laienhaftem Stil, und erzeugen so ein klangliches Gegenstück zu den Bestätigungen durch die 'heidnischen' Gongschläge.

Segment [3] beginnt mit gesprochenem Dialog. Der Bote wird herbeigerufen und mit der Aufgabe betraut, Aïnes durch Zurschaustellung ihres nackten Körpers zu demütigen und ihre Verbannung ins Bordell zu verkünden. Die musikalische Darstellung ist hier gegenüber dem Vorangegangenen vollkommen verändert: Alle Instrumente sind äußerst aktiv, wobei sie sich einer Vielfalt von Spieltechniken und Texturen einschließlich aleatorischer Passagen bedienen. Die unflätige Art, mit der der Bote in [3b] die neue Stadtkurtisane anpreist, ist nicht-metrisch notiert und von wilden Ausbrüchen auf Tomtoms und Bongos sowie Schwellern, Glissandi und ähnlichen sinnlichen Geräuschen in anderen Instrumenten begleitet. Im Gegensatz dazu

klingt die Arie, in der der Vesta-Priester seine sadistische Lust für das soeben der gesamten Männerwelt zu Füßen geworfene Mädchen zum Ausdruck bringt [4], feierlich zu langsamen Kuhglockenschlägen, gestrichenen Gitarrensaiten, Orgelakkorden im höchsten Register, dem drohenden Knistern des Donnerblechs und anderen noch merkwürdigeren Geräuschen. Der Kombination von [3]+[4] entspricht an strukturell symmetrischer Stelle das Segment [11]. Dem Angriff durch Boten und Priester wird darin die im Namen der Angeklagten von den Sopranen erbetene letzte Verletzung, das Martyrium, entgegengestellt. Hier bleibt der abwechselnd homophon oder in kanonischer Engführung gehaltene Gesang ganz unbegleitet, während die Instrumente auf ein kurzes Zwischenspiel beschränkt sind, in dem sie mit einer Kombination aus (teilweise improvisatorischen) Orgelpassagen im höchsten Register, Gitarrenklängen und gestopfter Posaune ein der oben beschriebenen Lustarienbegleitung ähnliches Klangbild erzeugen.

Als nächstes im Palindrom folgen die beiden Prozessionen. Die Segmente [5a] and [10b] sind jeweils für die vier Soprane gesetzt, die im ersten Fall ausdrücklich als "Klageweiber" identifiziert sind und im zweiten, wie ihre Weherufe zeigen, offensichtlich eine ähnliche Funktion haben. Die zur Werkmitte hin anschließenden Segmente [5b] und [10a] kontrastieren mit diesen emotionalen Äußerungen als extrem langsam gehaltene, aus einer Vielfalt von Lauten bestimmter und unbestimmter Tonhöhe zusammengesetzte Instrumentalstücke.

Die Handlung am mittleren Spielort, dem Bordell, wird auf der einen Seite flankiert von den Ermahnungen der drei Bässe, Aïnes möge den Aussagen des *Credo* glauben und vertrauen, auf der anderen Seite von der Aufforderung der – hier ähnlich den Bässen mit quasi-göttlicher Autorität sprechenden – vier Soprane, der niedergeschmetterte junge Freier möge sich erheben und Gott für dessen Gnade danken. Die Worte der Bässe führen zur Selbstdarstellung der vier Kurtisanen und ihrer anschließenden Konversion unter dem Eindruck der machtvollen Gegenwart des Mannes in Weiß; die Worte der Soprane sind umgeben von der Klage des Senators über seinen scheinbar toten Sohn und die in Bewunderung für die Reinheit und geistige Kraft der Aïnes erfolgte Konversion von Vater und Sohn. Das Spiel mit den musikalischen Texturen ist dabei analog: Während die Kurtisanen ihre dankbare Hinnahme des Glaubens vor dem Hintergrund der mehrfach wiederholten Ermahnungen der Bässe zum Ausdruck bringen, erklingt der Gesang, mit dem die beiden konvertierten Männer die "heilige Jungfrau Aïnes" preisen, mit der motettenähnlichen Präsentation desselben Textes durch die Soprane zusammen.

Die Achse des Palindroms, Segment [7], präsentiert den beinahe tödlich endenden Zusammenstoß zwischen dem stolzen Freier, der Aïnes zu entehren versucht, und dem ihn gewaltsam zurückschlagenden "Mann in Weiß". Der gesprochene Dialog des jungen Römers mit seinen Kumpanen ist von kurzen, halb-musikalischen Einwürfen unterbrochen: Dabei erklingen in [7a] eine Kombination aus hohen Gitarrenglissandi, Rasseln, Schlägen auf das Donnerblech, Orgelclustern und vielen ungeordneten Geräuschen, in [7b] "schnelle und heftige" Warnungen der Soprane in unbegleiteter Sprechstimme, in [7c] weitere instrumentale Drohgebärden, in [7d] chaotisch rasches Gemurmel aller Mitspieler mit weiteren Warnungen, und in [7e] eine wilde Imitation der aufgebrachten Menge durch die Instrumentalisten. Der ganze Block enthält kaum einen harmonischen Klang; der Zusammenstoß der körperlichen und geistigen Ansprüche auf diese Braut erscheint tatsächlich furchtbar.

Menschliche Stimmtechniken zur Darstellung göttlicher Präsenz

Obwohl nur sieben Sänger, die zudem auf zwei Stimmlagen beschränkt sind, in diesem Werk alle vokal übermittelte Musik übernehmen, ist das Spektrum der Texturen, Techniken, Sprechhaltungen und Personifizierungsgrade beeindruckend breit. Constants Mischung aus mittelalterlichen und modernen Ansätzen führt zu faszinierenden Nuancierungen. Zwar erscheint es oberflächlich so, als beteiligten sich die Heilige selbst sowie Christus, um den es ihr ja vor allem geht, gar nicht an der gesanglichen Dimension, doch lässt sich nachweisen, dass der Komponist durch die Art, wie er die Soprane und Bässe abwechselnd als Verkörperung handelnder Personen und als nicht-personifizierte Stimmen einsetzt, das Thema des himmlischen Bräutigams, der irdisches Verlangen besiegt, vielleicht noch deutlicher darstellt, als es ein Librettotext allein vermocht hätte.

Wenn die vier Soprane singen, so sprechen sie abwechselnd *für*, *zu* und *über* Aïnes; in jeder dieser Funktionen betonen sie einen unterschiedlichen Aspekt der Handlung. Ihr Sprechen *über* Aïnes beschränkt sich auf die Rahmensegmente [1b] und [13a], in denen sie mit einer Textzeile, die aus Antiphonen für jungfräuliche Heilige bekannt ist, die Weisheit und Klugheit der Märtyrerin bestätigen. Diese Aussage wird in einem Stil dargeboten, der sich durch eine besonders hohe Konzentration an erweiterten Vokaltechniken auszeichnet: Der erste Sopran singt ein üppiges Melisma, einen rhythmisch beschleunigenden Triller und eine an die Aufführungspraxis alter Musik

erinnernde Verzierung (*sapiens* klingt als *sa-pi-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-ens*); die drei anderen Frauenstimmen, die lediglich einzelne Töne des ersten Soprans textlos verstärken, wechseln zwischen Summen mit geschlossenen Lippen, einem sofort abgedämpften Akzent ("ümmm" in *sf>p*) und einem Vokal, dessen Schall durch schnell wiederholtes Schlagen mit der Handfläche gegen den offenen Mund moduliert wird. Diese Techniken zeigen die Frauenstimmen in ihrer am wenigsten 'irdischen' Dimension.

In ihren *zu* Aïnes gesprochenen Zeilen folgen die Soprane der Anlage des im *jeu* nachgewiesenen Palindroms: von der himmlischen Stimme über die Seufzer der nicht individualisierten Klageweiber zu den Ausrufen, mit denen die vier Kurtisanen ihrer Erlöserin Aïnes danken, beschreiben Sie einen Bogen vom Transzendenten zum Weltlichen und zurück [1a-5a-6c / 9b-10b-13b]. Die Vokaltechniken reichen von einer durch kurze unisono-Gesten skandierten siebenstimmigen Homophonie im atonalen Raum (für das himmlische Willkommen) über hochdramatische, fast zwei Oktaven überspannende Sprünge, aufgeregte Glissandi, Rufe, Schreie in unbestimmter Tonhöhe und isoliertes Zischen (in den Mitleidsbekundungen der Klageweiber) bis hin zu den ausführlichen aleatorischen Wiederholungen des "sancta verge de Diau" [heilige Jungfrau Gottes], mit dem die konvertierten Kurtisanen ihre andächtige Verehrung ausdrücken.

Wenn die vierfache Sopranstimme *für* Aïnes singt, fügt sie sich nicht der spiegelsymmetrischen Anlage, sondern zeichnet vielmehr die stetig ansteigende Bahn eines frommen Menschen auf dem Weg zur Heiligkeit nach. Diese Bewegung lässt sich sowohl in der inneren Haltung als auch im Gesangsstil nachweisen. Das Argument für die Zurückweisung des Senatorsohnes mag für eine Dreizehnjährige recht unwahrscheinlich klingen, und seine Darbietung in hohen *ff*-Schreien wirkt geradezu unverschämt. Wenn die Soprane später Aïnes' Trotz dadurch ausdrücken, dass sie die grobe Ableugnung der römischen Soldaten zitieren ("Und wenn du behauptest, wir seien Christen, so lügst du durch deinen Schlund"), so passen die verzagten Konturen schon weit eher zu dem Mädchen, das in aller Öffentlichkeit eine Statuette der Göttin Vesta zerbricht. Wenn die Soprane den niedergestreckten Freier in Aïnes' Namen ruhig auffordern, sich zu erheben und Gott zu danken, erleben wir das junge Mädchen geistig gereift und an Zuversicht gewachsen. Dieser Weg scheint abgeschlossen in dem Augenblick, als Aïnes Gott durch ihre Soprane (deren Anzahl jetzt auf drei reduziert ist) bittet, ihren Märtyrertod anzunehmen.

Die Bässe verhalten sich sehr anders in Bezug auf die verschiedenen Dimensionen des *jeu*, da sie im Gegensatz zu den Sopranen sowohl gemeinsam

als auch solistisch singen. Als Terzett nehmen sie an der umrahmenden himmlischen Anerkennung teil, ermahnen im Namen des Mannes in Weiß zu wahrem und festem Glauben und heißen die Märtyrerin schließlich als Braut Christi willkommen – drei Artikulationen einer göttlichen Stimme. Als individualisierte Sänger in den Rollen des heidnischen Priesters, des Senators und des Boten dagegen stehen ihre Äußerungen für den weltlichen Konkurrenten Christi, den Senatorssohn und Möchte-gern-Bräutigam der Aïnes. Er ist der erklärte Antagonist innerhalb der Dramenhandlung, doch singt er nicht und ist auch sonst in keiner anderen Weise ausgezeichnet. Sein Verlangen nach Aïnes, das zwar die Kette von Ereignissen in Gang setzt, von dem wir aber innerhalb des Spiels selbst erstaunlich wenig erleben, erscheint projiziert auf den öffentlichen Repräsentanten des Heidentums, den Vesta-Priester. Der Bote, lüstern und obszön in Verhalten und Sprache, handelt seinerseits im Namen des Priesters und im weiteren Sinne in dem aller sich vor Begehren nach Jungfrauen verzehrenden Männer. Selbst der Senator bezichtigt Aïnes in seiner größten Arie, der herzzerreißenden Klage über seinen Sohn, als Hure – weil sie dem Verlangen des jungen Mannes *nicht* nachgegeben habe. Was also aus Aïnes' Blickwinkel ein Kampf für die Reinheit ihrer Hingabe an Christus ist, erscheint aus der Sicht ihrer heidnischen Gegner als ihre ungehörige Selbstbehauptung angesichts des männlichen Anspruchs auf eine durch nichts, vor allem nicht durch fremde Götter, zu beschneidende Sinnenlust.

Während die drei Haltungen und Personifizierungsgrade der Soprane die verschiedenen Facetten zeichnen, die sich zu einem Charakterbild der Protagonistin zusammenfügen, das sie als ein sowohl sterbliches wie geistiges Wesen zeigt, unterscheiden sich die Gesänge, mit denen die Bässe *über* und *für* den himmlischen und den irdischen Bräutigam sprechen, nur durch ihre Textur. Zwar geht ihre Stimmtechnik über das aus der alten Musik bekannte Repertoire von Brust-, Bauch- und Kopfstimme hinaus; allerdings verwenden die Sänger das, was der Komponist als "Bauchprojektion, wie sie von tibetischen Mönchen angewandt wird", beschreibt, gleichermaßen in ihren menschlichen wie in ihren quasi-göttlichen Personifizierungen.

Mit anderen Worten: Constant porträtiert die heiligmäßige junge Märtyrerin – in ihren Gedanken und Gebeten, ihrer Wirkung auf ihre Umgebung, dem ihrem Schicksal entgegengebrachten Mitleid und der ihr von Gott zuerkannten Ehre – symbolisch durch vier Sängerinnen, die als Quartett verschiedene Rollen übernehmen und entsprechende Mittel einsetzen. Derweil unterstreicht der musikalische Einsatz der drei Bass-Stimmen einen Aspekt, den der mittelalterliche Text nicht in den Vordergrund stellt: eine dialektische

Gegenüberstellung von Christus als Bräutigam (gehört als *eine dreifache* Stimme) und seinem sexuell motivierten heidnischen Kontrahenten (in der Form *dreier Solostimmen*).

Diese Zahlen sind von symbolischer Bedeutung. Bei ihren himmlischen Artikulationen treten die Bässe stets als DREI Sänger auf. Im Namen des irdischen Kontrahenten äußern sie sich sowohl singend als auch sprechend. Im letzteren Falle wird das Dreigespann durch eine VIERTE Stimme ergänzt: die des Antagonisten selbst. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als wolle Constant uns daran erinnern, dass DREI die Zahl der göttlichen Trinität ist, während VIER seit Empedokles für die vier Elemente und damit das Materielle, Irdische, Vergängliche schlechthin steht. Umgekehrt reduziert sich Aïnes' frommes, aber doch noch irdisches Sopran-QUARTETT beinahe unbemerkt zum TERZETT genau in dem Augenblick, als sie ihre Opferrolle annimmt, sich dem Martyrium willig unterwirft und damit zur Braut Christi wird.

Taveners *Thérèse*: Eine spirituelle Pilgerfahrt

Gerard McLarnons Libretto für John Taveners Oper zeigt Thérèses inneren Kampf. In acht Abschnitten stellt er die für ihren geistigen Reifeprozess wesentlichen Ereignisse vor allem symbolisch dar. Bezeichnenderweise fehlen in diesem Portrait alle Menschen, die das Leben und letzte Leiden der jungen Nonne tatsächlich begleitet haben, insbesondere ihre Mitschwestern. Stattdessen spielen eine Rolle: der Dichter Rimbaud, von dem die historische Thérèse möglicherweise nie gehört hat, dessen Ansichten aber nach Meinung des Librettisten für ihre Lebensgeschichte relevant sind; der angebliche Mörder Pranzini, den sie nie traf, dessen Seelenheil sie aber beeinflusst zu haben meinte; Johannes vom Kreuz, dessen Erfahrungen sie zu teilen glaubte (dieser spricht durch den Chor); Christus (in verschiedenen Erscheinungsformen); und zuletzt Gruppen schwarzer und weißer Gestalten, die ihre negativen und affirmativen inneren Stimmen artikulieren.

Die Oper beginnt mit Thérèse auf dem Krankenbett. Sie hat nach einem Hustenanfall Blut auf ihrem Skapulier bemerkt und reagiert darauf, indem sie "den Bräutigam" willkommen heißt, dessen Nähe sie spürt. Christi Stimme antwortet ihr mit einem sanften "Veni, speciosa mea, veni, amica mea" [Komm, meine Schöne, komm, meine Freundin]. Kaum ist diese liebevolle Einladung verklungen, erheben sich neben ihrem Bett die schwarzen Gestalten ihrer negativen Gedanken mit Anspielungen auf die "Nacht des Nichts".

Für eine Weile kann Thérèse das Wissen um Christi Gegenwart noch gegen diese Einflüsterungen bewahren und hört weiterhin sein "soror mea" [meine Schwester] sowie das allumfassende "Alleluja" des Knabenchors. Doch die schwarzen Gestalten bohren weiter, und plötzlich *sieht* Thérèse Christus – allerdings nicht als Lichtgestalt, sondern auf einem Hügel aus Knochen und Totenköpfen, der Schädelstätte Golgatha. Sein "Eli, Eli, lama sabachthani" drückt tiefste Verlassenheit aus, die Thérèse in Verzweiflung und die in ihrer Kindheit damit gekoppelte Regression stürzt. Mit pathetischer Kleinkinder-Stimme nennt sie sich "Baby" und kündigt mit "Baby goes to bye-byes" ihren baldigen Tod an. Dabei bleibt sie taub für die Trostworte der weißen Gestalten, die ihr versichern, Christus sei auferstanden. Stattdessen wimmert sie ein vielfaches "Mama" – die Anrede der historischen Thérèse sowohl für ihre irdische Mutter als auch für die Muttergottes. Während sie fortfährt, kindhaft um Mitleid zu bitten, beeilen sich die schwarzen Gestalten, die Freudenbotschaft ihrer Gegenspieler mit einem vielfach wiederholten "Christus ist tot!" zu unterlaufen. Thérèse scheint ihnen Glauben zu schenken, als McLarnon sie (in Worten aus ihrer Autobiografie) antworten läßt: "Ich sehe den auferstandenen Herrn nicht", "ich bin in einem Tunnel aus schwarzem Stein" und "ich verstehe nicht zu sterben." An dieser Stelle jedoch steigt Christus vom Kreuz herab. Zielstrebig betritt er Thérèses Zelle, wirft sein Kreuzigungsgewand fort, so dass er plötzlich ihrem Vater zu ähneln scheint, und nimmt sie bei der Hand, um sie auf die erste von drei 'Reisen' zu führen.

Diese Reisen sind die, von denen im 16. Jahrhundert der Mystiker Johannes vom Kreuz sprach; darauf verweisen die im Knabenchor erklingenden spanischen Worte, die Zeilen aus seinem berühmtesten Gedicht zitieren: "En una noche oscura / salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada" [In einer dunklen Nacht / ging ich aus, ohne bemerkt zu werden, / da mein Haus zur Ruhe gekommen war]. Als "dunkle Nächte" beschrieb Johannes die drei Reisen der Seele auf dem Weg zu Gott, die darin bestehen, dass die Seele alles Verlangen nach irdischen Dingen aufgibt (die Nacht der menschlichen Sinne), den schwierigen Pfad zur Vereinigung zurücklegt (die Nacht des Glaubens, der dem Verstand dunkel erscheint), und schließlich das Ehrfurcht gebietende Ziel erreicht (die Nacht Gottes, der der Seele in diesem Leben unfassbar bleibt).

Im folgenden Abschnitt wird Thérèse zusätzlich zur Sopranistin, die die Rolle der jungen Nonne singend darstellt, von einer Tänzerin verkörpert, die ihr Kindheits-Ich repräsentiert. Ihr Gegenüber ist hier der Dichter Rimbaud, den die Szenenanweisungen als einen "durch Feuer gegangenen Harlekin;

versengt, doch nicht geschwärzt" beschreiben. Arthur Rimbaud war ein Zeitgenosse der historischen Thérèse. Frühreif, wie ja auch sie es in mancher Hinsicht war, schrieb er all seine Gedichte vor seinem zwanzigsten Geburtstag. Tavener beschreibt seine Rolle im Opernportrait der *Thérèse* als die eines "Führers durch Fegefeuer und Hölle, eines Psychopomp, wie Hermes es im griechischem Drama für Zeus ist". Dies erinnert an die *Göttliche Komödie*, in der Dantes Ich, das auf dem Weg zum Himmel von feindlichen Tieren behindert wird, von Vergil auf dem beschwerlicheren Pfad geleitet wird, der durch Fegefeuer und Hölle zum Paradies führt. Indem McLarnon und Tavener ihrer Thérèse einen Dichter als Begleiter durch das 'Fegefeuer' ihrer Kindheit geben, interpretieren sie ihren beschwerlichen Weg im Kampf um den Glauben in der Tradition, die über Johannes vom Kreuz auf den Florentiner Weisen zurückverweist.

Zwar verraten Librettist und Komponist nicht, was sie dazu bewegte, gerade diesen Dichter für die beabsichtigte Rolle zu wählen, doch lässt sich schließen, dass er seine besondere Eignung den inneren Kämpfen um eine Beziehung zu Gott sowie seinem wiederholten Glaubensverlust verdankt. 1873, gerade neunzehn Jahre alt und damit jünger als Thérèse zum Zeitpunkt ihrer autobiografischen Selbstanalyse, fasste Rimbaud seine Vergangenheit in einem Werk zusammen, dem er den Titel *Une saison en enfer* (deutsch erschienen als *Ein Aufenthalt in der Hölle*) gab. Im ersten, einführungsartigen Kapitel zeigt er sich von Angst gepeinigt, gnadenlos gegen sich selbst in seiner Verurteilung der Illusionen und des ungeheuren Stolzes, der seine frühreifen Jugendjahre bestimmt hatte, und voller Sehnsucht nach dem Zustand der Unschuld vor allem Wissen um Gut und Böse. Doch weiß er, dass er sein christliches Erbe nicht abwerfen kann. Obwohl er das Mitgefühl als Schlüssel zu innerer Befreiung und Glück erkennt, glaubt er sich selbst unfähig zu dessen Vorbedingung, der Selbstverleugnung, und verschmäht den Weg der Demut. Die äußere wie innere Folge davon aber ist, wie er selbst beschreibt, die Hölle.

Die Opernfigur Rimbaud verhöhnt Thérèses kindisches Verhalten, insbesondere ihre selbstzufriedene Sicherheit, sie sei eine von Gott Erwählte, und ihren spirituellen Stolz, der sie (wie sie in ihrer Autobiografie schrieb) ein "T" in den Himmel geschrieben sehen ließ. Die junge Frau verteidigt sich mit den Worten "Ich war ein Kind", doch der Dichter zeigt seine Verachtung mit den gesteigerten Ausrufen "Arroganz – astronomische Arroganz – leviathanische Arroganz – gargantische Arroganz", verhöhnt ihren "Weg der Weisheit, Weg der Vervollkommnung" und beschuldigt sie, sich Sokrates, Aristoteles und Archimedes an die Seite stellen zu wollen.

Der Zuschauer versteht erst allmählich, dass es sich bei diesen Rimbaud in den Mund gelegten und scheinbar gegen die sterbende junge Frau gerichteten Beschuldigungen um die Skrupel handelt, die die Nervenkrankheit der kleinen Thérèse verursacht hatten. Dies bestätigt sich in den zwei folgenden Abschnitten, die "Veitstanz" und "Das Wunder der Muttergottes" überschrieben sind und eindeutig in die Zeit der Kindheit zurückführen. Rimbaud ist zu keiner Anteilnahme gegenüber dem leidenden Mädchen bereit, sondern konstatiert lediglich: "Im Alter von zehn Jahren liegt ein Kind im Sterben. [...] Veitstanz, der Tanz deines brennenden Stolzes". Noch weniger Sympathie bringt er für die wundersam Geheilte auf und deutet damit Thérèses schon damals nicht enden wollende Selbstzweifel an. Als sie behauptet, die Jungfrau lächeln gesehen zu haben, bemerkt er beißend: "Beim Kitzeln der Schmeichelei spucktest du das ewige Leben aus". Bei diesen Hohnworten wird die erwachsene Thérèse von Demut ergriffen und bekennt (wieder in Worten aus der *Geschichte einer Seele*): "Alles ist wahr, ich werde nun mit Sündern zusammensitzen und mit dunklen Seelen, für die Gott tot ist".

Auf der zweiten 'Reise' ist Rimbaud nur noch kommentierend zugegen, während die Gegenwart Christi, der sie zu "ziehen" und ihren Weg durch die Nacht zu beschleunigen verspricht, spürbarer wird. Darauf folgt die Episode mit Pranzini. Drei Opfer treten nacheinander an die Rampe; dreimal spekulieren Kurtisanen über Pranzinis mögliche Motive für diesen Mord. Jedesmal erklären die Richter Pranzini für schuldig und verurteilen ihn zum Tode, doch der Angeklagte beteuert seine Unschuld – worauf das Publikum einen mimisch angedeuteten Messerüberfall erlebt. Hin- und hergerissen zwischen Rimbauds Verspottung ihrer Sentimentalität und der Aufforderung Christi, sie müsse wählen, sieht Thérèse die Seele des zu Rettenden und fällt dem vermeintlichen Verbrecher zu Füßen.

Auf der dritten 'Reise' ist Thérèse ruhig und heiter, voller Dankbarkeit, dem Tunnel und steinernen Himmel entkommen zu sein. Bald erkennt sie, dass ihre zukünftige Aufgabe sein wird, "to spend my eternity doing good on earth". Damit ist (in der Bildersprache des Johannes vom Kreuz) ihr Aufstieg auf den Berg Karmel vollendet. Als sie plötzlich in einer abscheulichen Vision mit den abgerissenen menschlichen Körperteilen im Krieg getöteter Soldaten konfrontiert wird, verkehrt sie Christi Verlassenheitsschrei zu einem Hoffnungsschrei. "Mein Gott, mein Gott, du hast sie nicht verlassen!" wiederholt sie auch noch in Reaktion auf die nächste Vision, in der in den Tod marschierende Soldaten sie mit ihrem verzweifelten "Wir verstehen nicht zu sterben" an die Untröstlichkeit ihrer Jugendkrankheit erinnern.

Die Oper schließt mit einem langen, als "ekstatischer Gesang" bezeichneten Abschnitt, der sprachlich ausschließlich die verbürgten letzten Worte der Heiligen, "Oh, ich liebe ihn. Mein Gott, ich liebe dich" wiederholt. Christus, der sich aus seiner Bühnenperson zurückgezogen hat und wie zu Beginn nur als körperlose Stimme von oben zu hören ist, antwortet ihr mit biblischen Worten, die sie als seine Braut bestätigen: "Sponsa mea, / Ecce tu pulchra es" [Siehe, du bist schön, meine Gemahlin]. Als die Bühne in die Dunkelheit des Anfangs zurückfällt, verbleibt von Thérèses Ausruf nur das eine Wort, das sie, wie Johannes vom Kreuz, zum Ziel ihres Lebens erwählt hatte: "Liebe".

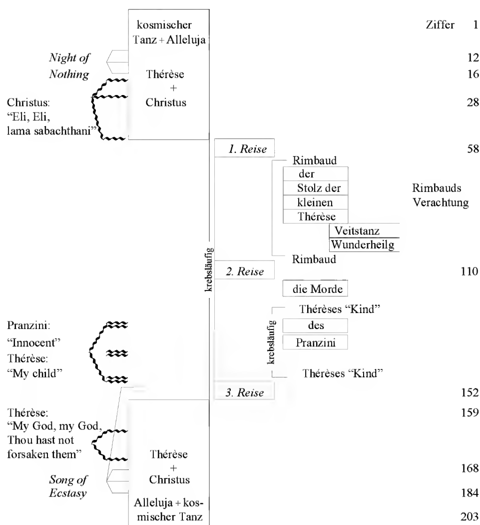
Musikalische Strukturen als Symbole geistiger Wandlung

Die Einteilung des Librettos in acht Abschnitte verrät nichts über die erstaunliche Symmetrie, die Taveners Musik Thérèses letzten geistigen Pfad ganz ähnlich unterlegt wie Constants Komposition dem Weg der Agnes. Im Verband mit einigen wenigen tonalen und rhythmischen Emblemen ist es vor allem die Architektur der Komposition, die diesen Pfad nachzeichnet. Wie in Abbildung 5 grafisch dargestellt, entsprechen sich das erste und letzte Viertel des Werkes in beinahe perfekter Spiegelung (vgl. in der Partitur Ziffer 0-57 und 158-208). Die drei 'Reisen', die mit sich wiederholender Musik und in gleichmäßigem Abstand zu einander in diesen Rahmen eingefasst sind (Ziffer 58-63 = 110-118 = 152-157), umschließen ihrerseits zunächst Thérèses Konfrontation mit ihrem Kindheitsstolz, sodann ihre Bereitschaft zu geistiger Mutterschaft für den vermeintlichen Verbrecher. Die Konfrontation ist durchsetzt mit zwei musikalisch verwandten Passagen zur Charakterisierung Rimbauds und vier weiteren, die seine Verachtung für das selbstverspielte Kind zeigen; Thérèses Mitleidsbereitschaft ist ähnlich verwoben mit wiederholten Blicken auf den des Mordes Angeklagten. In den palindromischen Rahmenteilen entsprechen den drohenden "Nacht des Nichts"-Rufen der schwarzen Figuren die Ausdrücke freudiger Ekstase. Schließlich kehrt der Todesschrei Christi zweimal musikalisch genau zitiert wieder: in Thérèses Beteuerungen, dass Gott seine Kinder *nicht* verlässt, sowie in den dreifach gepaarten Äußerungen Pranzinis und Thérèses.

Neben der Botschaft, die sich in dieser vielfach gespiegelten Struktur verbirgt, stehen rhythmische Momente als Bedeutungsträger im Vordergrund. Die Oper beginnt und endet mit dem, was Tavener einen "kosmischen Tanz" nennt: Aus der Stille und in vollständiger Dunkelheit erwachsen lang-

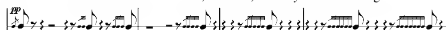
same Schläge eines Tamtams, denen sich die Bässe und Knabensoprane mit wiederholten Halleluja-Rufen in aufsteigender Tonhöhe zugesellen. Diese vollkommen ruhige, aus irdischer Sicht statische Musik erstreckt sich an beiden Enden des Werkes über jeweils etwa vier Minuten. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich Thérèses Angst; in ihn hinein löst sie sich am Ende.

ABBILDUNG 5: John Tavener, die spiegelsymmetrische Anlage der Oper *Thérèse*



Ein deutlich anderer Rhythmus kennzeichnet die Duette von Thérèse und Christus: Untermalt von den sanften Schlägen der Basstrommel stellt die Rührtrommel immer dringender wirkende Wirbel in den Raum, deren Zielton jeweils von einem Zwölftonakkord der beiden Klaviere betont wird. Bezeichnenderweise findet dieser Rhythmus wachsender innerer Unruhe keine Entsprechung in der spiegelbildlich korrespondierenden Passage gegen Ende des Werkes.

BEISPIEL 7: John Tavener, *Thérèse*, der Rhythmus der Angst



Gegen Ende des eröffnenden Rahmenabschnitts, als Christus seinen von "Eli, Eli" zu "Eli, Eli, lama ..." entwickelten Schrei beim dritten Ansatz vollendet, entsteht auf rhythmischer Ebene eine neue Wirklichkeit: das, was ich den 'Rhythmus der göttlichen Ordnung' nennen möchte. Vier Zeitwerte von einem, zwei, drei und vier Achteln Dauer (♪♩ ♩. 𝅗𝅥) erklingen in Tonwiederholung und ziehen damit die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf ihre Permutationen – die Variationen in der Anordnung der Elemente.

BEISPIEL 8: *Thérèse*, der Rhythmus der göttlichen Ordnung

1-2-3-4	4-3-2-1	3-4-1-2	2-1-4-3	2-4-1-3	3-1-4-2	1-4-2-3	3-2-4-1	2-3-4-1
	1-2-3-4	4-3-2-1	3-4-1-2	2-1-4-3	2-4-1-3	3-1-4-2	1-4-2-3	3-2-4-1
		1-2-3-4	4-3-2-1	3-4-1-2	2-1-4-3	2-4-1-3	3-1-4-2	1-4-2-3
			1-2-3-4	4-3-2-1	3-4-1-2	2-1-4-3	2-4-1-3	3-1-4-2

In einfacher Version erklingen die Permutationen in den Posaunen gegen Ende des eröffnenden Rahmenteils, gefolgt von einer komplexeren Wiederaufnahme in den gemischten Bläsern. Beim Eintritt der das Kind Thérèse mimenden Tänzerin hört man den "Rhythmus der göttlichen Ordnung" als polyrhythmisches Duett in Glöckchen und Glockenspiel; im "Trauermarsch" für Pranzini ertönt er noch einmal in den Posaunen. Er untermalt auch Thérèses apologetischem "Ich war ein Kind", das "Wunder der Muttergottes" und schließlich den "Aufstieg" zu Beginn des rückläufig spiegelbildlichen Abschnitts gegen Ende des Werkes. Ebenso unbegreiflich, wie die göttliche Ordnung selbst dem Menschen erscheint, ist auch dieser Rhythmus, den Hörer nur intuitiv erfassen.

Das dritte rhythmische Symbol entwickelt sich aus demselben Kern, der hier jedoch zum entgegengesetzten Extrem geführt wird. Um Pranzini zu charakterisieren, beginnt die kleine Trommel mit der oben beschriebenen

Tonwert-Sequenz, die sie viermal in immer größeren Augmentationen wiederholt. Diese Manifestationen des verkörperten Bösen, die das dritte Viertel der Oper fast durchgehend beherrschen, sind von mächtiger, ständig noch zunehmender Lautstärke; Taveners Angaben reichen von "*fff marcato*" über "*fff marc. e furioso*" zu "*fff marcatissimo e furioso*" und darüber hinaus. Der Wachstumsprozess klingt schon an sich äußerst bedrohlich, wird aber gegen Ende noch zusätzlich von explodierenden Trommel- und Paukenwirbeln verstärkt. Ich bezeichne dieses Symbol als den 'Rhythmus der Gewalt'.

Beispiel 9: *Thérèse*, der Rhythmus der Gewalt



Den beiden aus der einfachen Permutation entwickelten rhythmischen Emblemen stehen auf harmonischer und melodischer Ebene verschiedene (ebenfalls paarweise auftretende) Symbole gegenüber, die durch die Auswahl oder Kombination ihrer Töne definiert sind. Auf ersten Blick besonders auffällig ist die Tatsache, dass Tavener große Teile seiner Komposition mit Hilfe zweier Zwölftonreihen baut. Ihnen stehen zwei Arten besonders tonal gehaltener Passagen und zwei auffallende melodische Signale gegenüber.

Die erste Zwölftonreihe (*d g fis a h c b f e cis dis gis*) entsteht bereits beim Eintritt der sechs Bässe und sechs Knabenstimmen ganz zu Beginn des Werkes. Diese vertikale Version wird später von verschiedenen Instrumenten aufgegriffen und begleitet in unterschiedlicher Deutlichkeit etwa die Hälfte der Oper, wobei sie besonders prägnant in den einander spiegelsymmetrisch entsprechenden Rahmenteilen zu hören ist. Zusätzlich erklingen horizontale Transformationen in einzelnen Vokalkonturen (besonders in den Dialogen von Thérèse und Christus sowie im "Christ ist auferstanden" der weißen Gestalten) und in etlichen der melodisch geführten Instrumentalpassagen. Die zweite Zwöftonreihe (*h g a d c dis cis gis b fis f e)* steht spezifisch für Thérèses Angst. Die Protagonistin selbst führt diese Reihe in Fragmenten ein – in zunehmender Tonzahl, je mehr sie sich in ihre kindliche Verzweiflung zurückzieht – und stellt sie zum erstenmal vollständig auf, als sie um Mitleid fleht. Danach liegt die Reihe in vokalen und instrumentalen Manifestationen ihrer Kindheitserinnerung mit Rimbaud, dem Veitstanz und dem Wunder der Muttergottes zugrunde.

Die tonal gegensätzlichen, in konventioneller Harmonik entworfenen Passagen kennzeichnen Materialien, die als Zitate von außen in die Oper eingebracht wurden. So bestimmt reines G-Dur das französische Kinderlied "Oh que j'aime la souvenance / des jours bénis de mon enfance / pour garder la fleur de mon innocence ...", das die Kommentare der jungen Nonne Thérèse über ihre kindliche Unschuld bestätigt und später die Unschuld des von Pranzini ermordeten Kindes unterstreicht. E-moll charakterisiert die spanischen Zeilen aus dem Gedicht "Noche oscura", das während der drei 'Reisen' erklingt. Eng verwandte Passagen beider Lieder gehen den Kinderstimmen zudem jeweils als Blockflötensätze voraus.

Schließlich hat Tavener für diese Oper noch zwei melodische Motive entworfen. Sie erklingen bei ihrem ersten Auftreten in unmittelbarer Nachbarschaft. Beide zeichnen sich aus durch die außergewöhnliche Dauer jedes Tones sowie durch die Emphase, die dadurch den Intervallen zukommt, und unterstreichen so Augenblicke extremer Intensität. Ich nenne sie daher 'Signale'.

Signal 1 erklingt zunächst bei Ziffer 27-28, d.h. etwa in der Mitte des eröffnenden Rahmenviertels. In äußerst langsamem Tempo und größtmöglicher Lautstärke (*"fff poss."*), begleitet von drei Tamtams, die "wie Glocken läuten", sowie von zwei "mit aller Kraft" gespielten Pauken, stellen sechs Posaunen in unisono zwei fallende Intervalle in den Raum, die jeweils die Oktave 'verbiegen': eine kleine None und eine große Septime. Tavener bezeichnet diese Phrase bei ihrem ersten Auftreten als "Musik des Abstiegs" und erinnert damit an den Umweg über Fegefeuer und Hölle, den Thérèse (ebenso wie Johannes vom Kreuz, Dante und viele andere Gottsucher) zu nehmen gezwungen ist.

Beispiel 10: *Thérèse*, das Signal des "Abstiegs"



Das zweite Signal fällt bei seinem ersten Auftritt in den oben beschriebenen Klangraum ein: Das "Eli, Eli" des Gekreuzigten besteht aus zwei in entgegengesetzte Richtungen drängenden, extrem langgezogenen Tritoni. Die Begleitung schweigt hier völlig, so dass die dynamisch und agogisch ungemein kraftvollen Ausbrüche dieses Schreis vor dem Hintergrund einer den Atem anhaltenden Stille erklingen. Sie erreichen das Publikum gleichzeitig direkt von der nun auf der Bühne sichtbar gewordenen Figur des Christus als auch indirekt, in elektronischer Verstärkung von der Decke des

Auditoriums, und scheinen die Grenzen menschlicher Aufnahmefähigkeit sprengen zu wollen.

Beispiel 11: *Thérèse*, der Verzweiflungsschrei vom Kreuz

Begin slowly – gradual accel e cresc
continue as long as breath permits
cresc. al *fff* poss.
held as long as passable
mf
poco rit.
ff
E - li, E - - li!

Die beiden Signale – "Abstieg" und "Verzweiflung" – werden also in leichter Überschneidung eingeführt, im Folgenden aber von einander gelöst, durch zwischengeschobenes Material getrennt und schließlich individuell weiter verarbeitet. Signal 1 kehrt, oberflächlich sehr verändert, als "ekstatischer Gesang" wieder, der das spiegelsymmetrische letzte Viertel der Oper sowohl vorbereitet als auch noch einmal triumphierend unterbricht. Hier erklingen die ursprünglich von wütenden Paukenwirbeln präsentierten Töne in langgezogenen Blech- und Streicherakkorden, während Thérèses mehrfacher Ausruf "Jesus" (später zu denselben Tönen: "Mein Gott") zunächst die große Sept der Posaunen umkehrt, um dann ihre kleine None zu übernehmen. Signal 2 kehrt in unerwartetem Kontext wieder: Pranzini greift die erste Hälfte für die Beteuerung seiner Unschuld auf, worauf Thérèse mit ihrem mitleidsvollen Ausruf "Mein Kind!" die zweite Hälfte hinzufügt. Als schließlich alle Angst überwunden ist, zitiert Thérèse allein, wie schon angedeutet, noch einmal den ursprünglichen, dreiteiligen Schrei Christi – mit Worten, die ihr neues Gottvertrauen ausdrücken: "Mein Gott, mein Gott, du hast sie nicht verlassen."

Hinter den faszinierenden Palindromen, rhythmischen Entwicklungen, Tonordnungen und Motivzitaten verbirgt sich also die Botschaft einer tiefen spirituellen Entsprechung und Wandlung. Der aus vier Grundwerten gebildete "Rhythmus der göttlichen Ordnung" wird, sobald die ewige Balance der Permutationen aufgegeben und durch lineares Drängen ersetzt wird, zum "Rhythmus der Gewalt" – oder, anders ausgedrückt: Die menschliche Gewalt ist nichts anderes als ein dem göttlichen Plan entfremdeter Missbrauch der Grundelemente des Lebens. Der "Abstieg" in die Hölle enthält, wie die musikalische Transmutation des ersten Signals anzeigt, schon den Keim für die "Ekstase" der Gottesnähe; der Augenblick schmerzlichster Verlassenheit

während der Kreuzigung Christi bildet die Grundlage für die Tröstung der durch ihn erlösten Menschen, wenn das "Eli, Eli, lama sabachthani" unter umgekehrten Vorzeichen als "My God, my God, thou hast not forsaken them" erklingt. Die Helle des letztlich erreichten Lichtes entspricht der Dunkelheit der durchschrittenen Nacht.

Zwei Bilder des himmlischen Geliebten

Die beiden Mitte der 70er Jahre in England und Frankreich entstandenen Werke unterscheiden sich auf drei entscheidende Weisen und entsprechen einander in verblüffendem Ausmaß in drei anderen Aspekten. Ein erster Unterschied betrifft das jeweilige inhaltliche und dramatische Material. Bei Constants Agnes handelt es sich um ein kaum adoleszentes Mädchen aus der Antike, deren Geschichte vor allem in Form von Legenden und Dichtwerken überliefert ist und dem Komponisten zudem in der Vermittlung durch ein mittelalterliches Heiligenspiel, aufgezeichnet in einem anonymen Manuskript in einer heute von kaum einem Menschen mehr verstandenen Sprache, zukam. Der Komponist erstellte sein Libretto als Exzerpt dieser Vorlage, unter Beibehaltung der Sprache. Taveners Thérèse dagegen ist eine junge Frau der Neuzeit, deren Leben ausführlich dokumentiert ist und deren innere Kämpfe zudem in der Reflektion autobiografischer Schriften erhellt sind. Aus der Basis reicher Quellen schuf ein heutiger Dramatiker ein Libretto, das eine allgemein geläufige Sprache benutzt und den Ansprüchen einer für ein heutiges Publikum intendierten Darstellung der Lebensumstände, der impliziten Einflüsse und der psychischen und geistigen Entwicklung der Heiligen entspricht.

Der zweite Unterschied betrifft die Beschaffenheit des musikalischen Materials. Tavener bedient sich eines traditionellen Orchesterapparats, in dem allenfalls die Abwesenheit von Oboe, Fagott und Tuba und die etwas ungewöhnliche Farbnuance von sechs Blockflöten auffallen könnte. Seine solistischen und chorischen Sänger singen (oder flüstern zuweilen) in bestimmter Tonhöhe, und während die Behandlung von Rhythmik, Metrik und Tonalität das Spektrum vom volksnah Konventionellen bis zum seriell Organisierten umfasst, entsteht in keinem Augenblick die Frage, ob es sich noch um 'Musik' handle. Constant dagegen sieht mit Orgel, Gitarre, Posaune und Schlagzeug ein recht ungewöhnliches Quartett begleitender Klangkörper vor. Die vier Instrumentalisten greifen, ebenso wie die Vokalisten, über das Vokabular früherer Tonerzeugungstechniken hinaus und beziehen einen

erstaunlichen Katalog an der Grenze zwischen Musik und Geräusch angesiedelter Klänge ein. Simultanes Sprechen und Singen unabhängiger Texte kommt dabei ebenso vor wie das Spielen in außergewöhnlichen Registern (vgl. z.B. die Vogelruf-Imitation der Posaune) und mit unkonventionellen Techniken (die geigenbogengestrichenen Saiten und der 'Gongeffekt' der Gitarre sind nur zwei von sehr vielen Beispielen). Etablierte 'avantgardistische' Techniken, die das Werk in eine bestimmte Schaffenstradition oder die Ästhetik einer um die Zeit wirkenden Künstlergruppe einbinden würden, fehlen dagegen ganz.

Der dritte Unterschied betrifft die sehr verschiedene Art der Personendarstellung. In Taveners Oper nimmt jeder Vokalsolist eine bestimmte Rolle ein, und auch die Chöre entsprechen klar definierten Gruppen. Andererseits handelt es sich bei allen außer der Hauptdarstellerin um nicht realistische 'Personen': Der Mädchenchor repräsentiert die Atmosphäre der Kindheit, also eine Stimme aus der mindestens 15 Jahre zurückliegenden Vergangenheit; der Knabenchor zitiert die Worte eines mittelalterlichen Mystikers, also eine Stimme aus einer anderen Zeit, die nur in ihrer poetisch-schriftlichen Form in Thérèses Leben hineinspielt; und die weißen und schwarzen Gestalten sind Projektionen entsprechender Gedanken, also in sich zeitlos. Bei Constant scheint die Zuordnung genau umgekehrt: Die Sänger nehmen ihre Rollen nur vorübergehend an und sind, insbesondere was die vokale Präsenz der Heiligen und der Christusfigur betrifft, zudem durch die Mehrstimmigkeit, in der beide indirekt 'sprechen', verfremdet. Jedoch handelt es sich bei allen zusätzlichen *dramatis personae* um mögliche Zeitgenossen der Hauptperson und nicht um sich in Menschengestalt verkörpernde Erinnerungen, Einsichten, Ängste und Hoffnungen. Die Aïnes darstellende Tänzerin bleibt ihre einzige szenische Repräsentantin und versinnbildlicht nicht, wie das tanzende Kindheitsdouble der Thérèse, lediglich einen abgespaltenen inneren Aspekt der Heldin.

Die erste Entsprechung dieser beiden zunächst so verschieden scheinenden Werke liegt im rituellen Rahmen. Constant eröffnet und beschließt sein Werk mit einer lateinisch gesungenen Antiphon auf einen sehr bekannten, im Zusammenhang mit dem 'Braut-Christi'-Topos naheliegenden Text. Tavener beginnt und endet seine Oper mit einem vielstimmigen "Halleluja" und den ebenfalls die 'Braut' zum Kommen auffordernden Worten seines Christus. Die Begleitinstrumente – glockenähnlich klingende Tamtams in Tavener, Orgeluntermalung in Constant – unterstreichen den liturgischen Aspekt.

Die deutlichste Analogie zeigt sich in der palindromischen Struktur der beiden Werke. Dabei fällt auf, dass sowohl Taveners acht Abschnitte als

auch Constants Nummerierung nicht der musikalischen Blöcke, sondern der Text-Exzerpte den achsensymmetrischen Aufbau eher vertuschen, so dass dieser in der Partitur erst bei genauem und von den Oberflächenerscheinungen abstrahierenden Lesen zu erkennen ist. (Beim Erleben einer Aufführung dagegen wird die achsensymmetrisch rückläufige Symmetrie intuitiv in ähnlichem Maße erfasst, wie es für ausdrücklich markierte Krebsgänge anderer Kompositionen zutrifft.) Zudem zeichnen beide Werke eine Handlung nach, die sowohl in der dramatischen als auch in der musikalischen Entwicklung eine palindromische Anlage mit einer teleologischen Entwicklung überlagert. Den Note für Note rückwärts gelesenen Abschnitten, die in den äußeren Vierteln von Taveners Komposition mit frei analogen, aber ebenfalls rückläufig angeordneten Passagen abwechseln, stehen in Constants Oper die einander bis auf eine Binnenverkürzung identischen Rahmenteile mit identischem Text gegenüber. Die drei 'Reisen', die Taveners Thérèse bestehen muss, sind einerseits mit ganz ähnlicher Musik gesetzt, unterscheiden sich andererseits in der Haltung der Protagonistin, die sich, von kindlicher Regression zu reifer Zuversicht fortschreitend, dem ersehnten Gottvertrauen, aber auch dem ihre lebenslangen Zweifel beendenden und daher willkommenen Tod nähert. Die beiden Prozessionen, die den Leidensweg von Constants Aïnes markieren, erklingen in oberflächlich verschiedener, klanglich und hinsichtlich der weiblichen Mitleids- und Klagerufe aber unmittelbar entsprechender Musik. Auch hier macht gleichzeitig die Heilige eine Entwicklung von kindlicher Renitenz zu reifer Vergebungsbereitschaft durch und erlangt die willige Annahme des Opfertodes, der sie als Glaubenszeugin auszeichnen wird.

Die dritte und angesichts der zunächst bestechenden Verschiedenheit vielleicht überraschendste Analogie betrifft die Christusrollen der Werke. In beiden Opern ist das Thema der 'Braut Christi' explizit: Thérèse entwickelt sich von der "amica mea", als die die Stimme Christi sie unmittelbar nach dem die Oper eröffnenden Halleluja anspricht, zur "sponsa mea" am Schluss; Aïnes wird von Anbeginn als "sponsa Christi" besungen und gibt zudem ihre Verlobung mit dem himmlischen Bräutigam als Grund an, warum sie den irdischen Freier verschmähen muss. Beide Heilige sind ausgesprochener Not ausgesetzt: Thérèse den inneren Qualen des Glaubenszweifels (die physischen Qualen der Tuberkulose spielen in der Oper kaum eine Rolle), Aïnes den konkreten Demütigungen und Bedrohungen ihres Lebens in Folge ihres unerschütterlichen Glaubens. Christi Eingreifen entspricht der jeweiligen Situation. Der über den stumm scheinenden Heiland verzweifelten Thérèse tritt er als väterlich vertrauenerweckender Freund entgegen, der ihr als

konkreter 'Führer' hilft, den dreistufigen Weg durch die dunkle Nacht zu bestehen. Aïnes hilft er in der ihr adäquaten Weise: nicht durch geistige Bestätigung, derer ihr kindlich fester Glaube nicht bedarf, sondern indem er ihren jungfräulichen Körper – das ihr für die Rolle als Braut Christi am wichtigsten erscheinende Gut – bedecken hilft und vor Angreifern schützt. In beiden Fällen stellt sich dieser Bräutigam irdischen Kräften entgegen, die die Protagonistin in den Abgrund zu ziehen suchen: in Agnes' Fall den lüsternen heidnischen Männern, in Thérèses Geschichte den negativen Gedanken und bösen Einflüsterungen.

Anders als in den Opern, die den Schmerzensmann oder den allegorisch um Vereinigung mit Frau Tod ringenden Jesus von Nazareth porträtieren, ist Christus als himmlischer Bräutigam allen eigenen Hoffnungen, Sehnsüchten und Enttäuschungen enthoben. Die beiden hier untersuchten Werke zeigen ihn als einen souveränen, ganz hingegebenen Helfer, der nur im Interesse der jeweiligen 'Braut' handelt. Allerdings ist sein Einwirken jeweils erstaunlich begrenzt. Weder befreit er Thérèse von den sie auch in seiner Gegenwart immer wieder heimsuchenden 'schwarzen Gestalten' ihrer negativen Gedanken und den auf Rimbaud projizierten quälenden Selbstzweifeln, noch bewirkt er einen Sinneswandel in den Römern, die Aïnes' Verbrennung betreiben, oder erhält gar ihr Leben. Auch in dieser letzten Hinsicht ist die palindromische Form beider Werke zutiefst symbolisch: Der Bogen, einmal begonnen, muss sich vollenden. Da Thérèse anfangs den schrecklichen Schrei Christi vom Kreuz gehört hat, muss sie ihn aufgreifen, kann ihn allenfalls hinsichtlich seiner Bedeutung ins Gegenteil verwandeln. Da Aïnes' Lebensaussicht schon zu Beginn der Handlung von ihrer Weigerung bedroht wird, sich den Wünschen der sie begehrenden Männer zu fügen und ihren Glauben zu verleugnen, muss sie in einem symmetrisch geplanten Verlauf infolge dieser Weigerung sterben, kann dabei allenfalls für ihre letzte Äußerung die irdische Vierzahl ihrer Soprane durch die göttliche Dreizahl ersetzen und ihr Schicksal geläutert annehmen.

Die spürbare geistige Gegenwart Christi, die diese beiden dem Glauben an ihn Lebenden erfahren, manifestiert sich als eine die eigene Hoffnung verstärkende Kraft; doch wird ihnen dabei nicht erspart, den schweren irdischen Weg selbst gehen, seine Qualen erleiden und in innerer Stärke über sie hinauswachsen zu müssen. Der himmlische Bräutigam, der hier auf die Opernbühne tritt, bleibt letztlich eine Verkörperung des Versprechens dessen, was die Seele im Jenseits erwartet.

Der letzte Richter

Wenn am jüngsten Tage der Reiter auf dem weißen Pferd in die Menge der Ungläubigen sprengt und sie grausam vernichtet, ist alle Reue zu spät. Sollen die Menschen also vor der strafenden Wiederkehr Christi nicht weniger zittern als vor dem Zorn des alttestamentlichen Jahwe? Wer ist dieser kosmische Christus, und wie wird er den Menschen gegenübertreten am Ende der Zeiten?

Das letzte Buch der Bibel, die Offenbarung des Johannes, bildet den Hintergrund für zwei im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts entstandene Opern. Der Kanadier Raymond Murray Schafer (* 1933) komponierte sein *Apocalypsis* im Jahre 1977 auf ein zunächst nur andeutungsweise skizziertes, erst in Zusammenarbeit mit seinen Darstellern improvisierend ausgearbeitetes Textbuch. Das Werk, das am 28. November 1980 in der Centennial Hall in London (Ontario) uraufgeführt wurde, besticht durch drei Eigenheiten: die einzigartige Mischung aus aleatorischen (d.h. vom Aufführenden zu variierenden) mit strikt nach der Stoppuhr zu kontrollierenden Details; die exquisit gezeichnete und verzierte Partitur, die als ein Werk der bildenden Kunst gelten darf; und die starke theatralische Kontrastwirkung, bei der unverblümtes Spektakel, dessen Effekte vom Publikum fast körperlich empfunden werden, mit statischen, rein klanglichen Erlebnissen abwechselt. Leider entzieht sich die visuelle Komponente der ungewöhnlichen Partitur einer adäquaten Beschreibung; meine Analyse von Schafers Komposition wird sich daher auf die beiden anderen Aspekte beschränken.

Patmos, eine Operndarstellung der Johannes-Offenbarung des deutschen Komponisten Wolfgang von Schweinitz (* 1953), entstand 1986-89 als Auftragswerk Hans Werner Henzes für die Münchner Biennale, wurde dort 1990 uraufgeführt und sodann vom Staatstheater Kassel übernommen. Dietrich E. Sattler, bekannt für seine kritische Ausgabe der Schriften Hölderlins sowie für mehrere Libretti nach literarischen Vorlagen, arrangierte den (ungekürzten!) Text der Luther-Übersetzung in dramatischer Form; der Komponist passte diesem dann die Worte nach der King James Bible als englischsprachige Variante an. Dabei setzt Schweinitz die Mittel seiner musikalischen Sprache in streng logischer, jede Nuance ausdeutender und viel Ungeahntes subtil hervorhebender Weise ein, um im Bild des strafenden Weltentrichters auch das des liebevollen Erlösers aufscheinen zu lassen.

Schafer und Schweinitz zeigen sich gleichermaßen fasziniert von der berühmten Zahlensymbolik des vielen vage bekannten, wenigen im Einzelnen vertrauten Textes sowie von den mannigfachen spiegelbildlichen Entsprechungen zwischen den überirdischen Personen. Um besser zeigen zu können, wie genau die Musik das apokalyptische Geschehen zur Darstellung bringt, möchte ich diese Aspekte des biblischen Buches kurz in Erinnerung zu rufen.

In Stil und Aussage steht die Offenbarung des Johannes in der langen Tradition apokalyptischer Schriften, die auf die das alttestamentliche Buch Daniel, die Prophezeiungen im dritten Buch Jesaja und in Joel, Sacharja, Haggai und Esra sowie das apokryphe Material des Buches Enoch zurückgehen. Diese apokalyptische Literatur, die sich insbesondere in den beiden Jahrhunderten vor der Zeitenwende in bestimmten jüdischen Kreisen (wie beispielsweise bei den Essenern von Qumran) großer Beliebtheit erfreute, knüpft an die prophetische Tradition an, doch unterscheidet sie sich von ihr zugleich inhaltlich wie formal. In beiden Fällen handelt es sich darum, im Auftrag Gottes das Verborgene zu 'enthüllen' [*apokalyptein*] und zu 'offenbaren'. Doch während die Propheten Gesellschafts- und Moralkritiker sowie 'Künder' der von Gott vor allem im *Wort* vernommenen Botschaft sind, stehen im Mittelpunkt der Apokalypsen *bild*hafte Visionen des Kommenden, deren Sinn der Seher in symbolisch verschlüsselter, nur Eingeweihten zugänglicher Form niederlegt und zur Erbauung und Mahnung schriftlich weitergibt.

Die Tatsache, dass die Visionen sich zumeist auf gewaltige endzeitliche Ereignisse beziehen, die Aufschluss über Gottes Pläne und das künftige Schicksal der Welt geben, trug entscheidend zu der heute üblichen Bedeutungsverkürzung bei, nach der eine Apokalypse beinahe gleichgesetzt wird mit einer detaillierten Beschreibung des Weltuntergangs. Dabei wird allerdings übersehen, dass apokalyptische Themen, die sogar Eingang in die drei synoptischen Evangelien gefunden haben, keineswegs bloß Darstellungen des jüngsten Gerichtes sein wollen. Vielmehr geht es zugleich auch um den Aufbau eines neuen, auf Gerechtigkeit und Liebe gegründeten Reiches, in dem die vom Bösen beherrschte Welt für immer überwunden ist. In allen Texten wird die Macht des Bösen durch einen politischen Herrscher dargestellt, der sich zum Gott erhebt, göttliche Attribute wie Allwissenheit und Unsterblichkeit beansprucht und den wahren Gott herausfordert. Alle Texte bedienen sich einer Geheimsprache voller Symbole und mystischer Zahlen, die zwar den Eingeweihten verständlich ist, jedem Außenseiter jedoch ganz rätselhaft bleiben muss. Es handelt sich also um Untergrundliteratur, in

geheimen Versammlungen gelesen und für etwaige Spitzel der staatlichen Obrigkeit nahezu unmöglich zu dekodieren.

Über die Identität des Verfassers der Apokalypse des Johannes bestand lange Zeit Unklarheit, und auch heute sind noch nicht alle diesbezüglichen Fragen zufriedenstellend geklärt. Dennoch geht man nun allgemein davon aus, dass es sich bei ihm weder um den im Johannesevangelium genannten 'Lieblingsjünger' Jesu noch gar um den Verfasser des vierten Evangeliums selbst gehandelt haben kann. Stattdessen sieht die neuere Bibelforschung in ihm einen gelehrten, Griechisch schreibenden Judenchristen, der nicht nur Vorsteher einer christlichen Gemeinde in Kleinasien, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach zugleich römischer Bürger war. Offenbar besaß er großes Ansehen sowie theologische Autorität in der frühen Kirche und konnte sicher sein, dass seine Briefe in den Gemeinden vorgelesen werden würden.

Dieser Johannes befand sich als Verbannter auf der Insel Patmos, als er in großartigen Visionen die zeitgenössischen Christenverfolgungen auf endzeitliche Geschehnisse transparent gemacht erlebte. Der politische Hintergrund seiner Visionen und ihre spezifische Symbolik erlauben es, die Zeit der Aufzeichnung auf die Herrschaft Domitians (81-96) einzuengen. Ein in den Text eingebautes Rätsel, das den Inbegriff des Bösen – das Tier, den Antichrist – mit der Zahl 666 bezeichnet, deutet ebenfalls auf Domitian hin, der als einer der grausamsten Christenverfolger in die Geschichte eingegangen ist. Wie Ethelbert Stauffer gezeigt hat, ergibt die Abkürzung seines kaiserlichen Titels, "Autocrator Domitianos Sebastos Germanicos", wie er in griechisch auf zeitgenössischen Münzen erschien, bei einer Übersetzung in die numerischen Werte des griechischen Alphabets genau die Zahl 666. Schwerer noch als diese Schlüsselzahl wiegt die spezifische Haltung des Domitian. Während Kaiser Nero die Christen vor allem als nützliche Sündenböcke betrachtete, die er für den Brand Roms verantwortlich machen und in einem öffentlichen Schauspiel zur Ablenkung der mit seiner Herrschaft Unzufriedenen hinrichten konnte, machte Domitian prinzipielle Einwände gegen den neuen Glauben geltend. Er war der erste römische Kaiser, der für sich den Status eines Gottes in Anspruch nahm und in rechtlich verbindlicher Form von seinen Untertanen die huldigende Anerkennung als *deus et dominus noster Domitianus* – unser Gott und Herr Domitian – verlangte. In apokalyptischen Texten ist es stets ein böser "Gott-und-König", der dem Schöpfer der Welt als Widerpart gegenübergestellt ist.

Wenn Domitian glaubte, die unwillkommene Stimme durch Verbannung zum Schweigen gebracht zu haben, so täuschte er sich sehr. Als Johannes den kargen Boden der Insel Patmos betrat, begann eine ganz neue Phase

seines Amtes. Hätte er sein Werk in Freiheit fortsetzen dürfen, wäre sein Einfluss vermutlich lokal und zeitlich begrenzt geblieben; in Folge seiner Verbannung und der damit verbundenen verstärkten Erfahrung der Gegenwart Christi entstand erst die Botschaft, die sich dann unter allen Christen seiner Zeit und den Kirchen aller folgenden Jahrhunderte verbreitete.

Die äußeren Umstände der von Johannes geschilderten Offenbarung weisen ebenfalls die klassischen Elemente apokalyptischer Literatur auf. Gott sendet einen Engel zur Erde, um einem Seher zu antworten. Die Fragen des Sehers betreffen die Bedeutung des Lebens, die Geschichte der Menschheit, Gottes tätige Sorge um ihre Zukunft, die Gründe für die unbegreiflichen Leiden und Demütigungen der Gottesfürchtigen, die Aussicht auf die Bestrafung der Bösen dieser Welt und die Hoffnung auf das Erlangen der Seligkeit.

Johannes' Text ist aus drei Komponenten von ganz unterschiedlicher Länge und Gewichtigkeit zusammengesetzt:

- In einem Vorspann erklärt der Autor, welche Art Schrift er hier vorlegt ("Dies ist die Offenbarung Jesu Christi"), welche Autorität ihr zukommt ("die ihm Gott gegeben hat") und was ihr vordringliches Ziel ist ("seinen Knechten zu zeigen, was in der Kürze geschehen soll"). Im Nachwort oder Zeugnis ergänzt er, dies sei, was er gehört, wie er reagiert, und wie er das göttliche Versprechen verstanden habe (vgl. 1:1-8 und 22:8-21). Prolog und Epilog bilden einen Rahmen.
- Auf den Vorspann folgen sieben Briefe, die an sieben Gemeinden gerichtet und in Aufbau und Bildsprache ganz parallel strukturiert sind (Off 2:1-3:22). Diese Episteln, erklärt Johannes, habe ihm Gottes Engel im Namen Christi diktiert.
- Der größte Teil des Textes besteht aus sieben Visionen, die Johannes Antwort auf seine oben genannten Fragen geben (Off 4:1-22:7).

Die meisten Kommentatoren sehen in den sieben Visionen den Kern des letzten Buches im Neuen Testament. Interpretationen der unzähligen Details unterscheiden sich vielfach, zumal Exegeten die Offenbarung abwechselnd als eine Beschreibung längst vergangener, in Johannes' Lebenszeit fallender Ereignisse oder als eine für die Zukunft geltende, stets neue Auslegungen zulassende Weissagung deuten.

Beim ersten Lesen mutet die Darstellung heute fast so unverständlich an, wie sie einem nichtchristlichen Leser vor 2000 Jahren vorgekommen wäre. Dies liegt vor allem an der Komplexität der Symbole, dem allgegenwärtigen Zahlenspiel und der Vielzahl der himmlischen, mythischen und allegorischen Personen. Es hilft daher, sich zunächst alle die Offenbarung bestimmenden *dramatis personae* mit ihren Charakteristika vor Augen zu führen.

Die dramatische Besetzung der Johannes-Apokalypse

Wenn man die Hauptakteure nicht in der Reihenfolge ihres Auftretens innerhalb des biblischen Textes betrachtet, sondern als Teile eines Schemas, das erst im Rückblick offenbar wird, entdeckt man, dass sie in zwei einander komplementär entsprechende Lager fallen – das eine von göttlichen, das andere von teuflischen Kräften bestimmt.

Zuoberst im göttlichen Reich steht der lebendige Gott, der Schöpfer, "der auf dem Thron sitzt". Johannes trägt der Position Gottes Rechenschaft, indem er ihm einen der ersten und letzten Verse widmet. Dreimal hören wir die Selbstmitteilung Gottes, in der er sein Wesen auf dreifache Weise erklärt: als Alpha und Omega, als Anfang und Ende, als der da war und ist und kommen wird. Am Beginn bekräftigt er zudem seine Allmacht; am Schluss -- nach den Visionen, die diese Macht erschütternd demonstriert haben – ist eine solche Beteuerung nicht mehr notwendig. Zweimal betont er seine Rolle nicht nur als Schöpfer, sondern als Herr über alles, was aus dieser Schöpfung noch folgt. Seine Erhabenheit zeigt sich Auge und Ohr, sie manifestiert sich in den Juwelen-Farben seiner Aura, dem Lichtkranz um seinen Thron, sowie dem Blitzen und Donnergrollen, das seine Gegenwart bekundet und an die alttestamentliche Gottesoffenbarung auf dem Berg Sinai erinnert.

Wir müssen bis zum Scheitelpunkt der Erzählung warten, dem zentralen zwölften Kapitel der Offenbarung, bis wir die Gott entgegengestellte negative Kraft treffen, die mythische Personifizierung des Bösen: den Drachen. Dieser präsentiert sich als alternative Gottheit. Er beansprucht allumfassende Macht und wird von der Menge der Irdischen angebetet. Der Drache beweist seine anscheinend unbegrenzte Kraft, indem er ein Drittel der Sterne des Himmels mit einem Schnippen seines Schwanzes auf die Erde hinunter fegt.

Doch gibt es einen deutlichen Unterschied zwischen Gott und seinem Gegenspieler, der sich rein äußerlich manifestiert in der Art, wie sie ihre Macht ausüben. Der Drache erscheint beängstigend vor allem aufgrund seiner unablässigen Aggression, während Gott, wie der amerikanische Exeget James L. Resseguie in *Revelation Unsealed* mit viel Humor feststellt, seine Hoheit durch überlegene Ruhe beweist (vgl. S. 108):

> Der Drache kann gegen die Frau wüten und gegen ihre Kinder intrigieren, doch Gott sitzt. Das Tier kann Krieg führen und Blasphemien äußern, doch Gott sitzt. Die Engel rennen herum und teilen Plagen aus, doch Gott sitzt. Die Vorstellung des alle Ereignisse der Welt von seinem himmlischen Thron aus kontrollierenden Gottes ist das vorherrschende Bild der Apokalypse. Der frenetischen

> Aktivität geringerer Wesen zum Trotz, die so tun, als hätten sie die alltäglichen Ereignisse auf Erden in der Hand, sitzt Gott unbeweglich: souverän, konstant und verlässlich.

Auf der zweiten Ebene entfaltet sich das Erlösungsgeschehen und dessen Pervertierung im Reich des Drachen. Während Gott seinen Sohn sendet, der als sein Stellvertreter auf Erden seine Herrschaft antritt, ist der Drache durch das Meerestier repräsentiert. Die im Text nahegelegte Entsprechung hat verblüffende Ausmaße. Jesus, Gottes Sohn, ist zugleich der kosmische Christus und das Lamm, das lebt, obwohl es getötet wurde. Er hat sieben Augen und ist umgeben von sieben goldenen Kerzenleuchtern, die die sieben Gemeinden darstellen, an die Johannes seinen Text schreibt und die damit stellvertretend für Christi Kirche zu sehen sind. Das Meerestier ist wie der Drache von feuerroter Farbe und schon dadurch sein 'Sohn'. Ähnlich dem Drachen, der zehn Hörner und sieben diademgeschmückte Köpfe hat, zeigt sich auch das Meerestier mit sieben Köpfen und zehn Hörnern, wobei die Diademe diesmal auf den Hörnern sitzen und insofern zehn zählen. Zudem parodiert das Meerestier Christus als das getötete aber lebende Lamm, indem es die Welt auf seine tödliche, aber mysteriös geheilte Kopfwunde hinweist. Und wie die Anhänger Christi durch ein Zeichen auf ihrer Stirn ausgezeichnet sind, werden auch die Gefolgsleute des Meerestieres gezwungen, ein Kennzeichen ihrer Untertanentreue auf der rechten Hand oder ihrer Stirn anzubringen.

In der dritten großen Vision des Johannes erscheint Christus als Reiter auf einem weißen Pferd; sein Name ist "der Treue und Wahrhaftige". Er steigt vom Himmel herab, zerstört seine Feinde und überlässt ihr Fleisch den wilden Vögeln zum Fraß. In umgekehrter Entsprechung steigt das Meerestier aus der Tiefe auf, um die beiden Zeugen Christi zu vernichten. Die Parallelen setzen sich im Gefolge der beiden Gegenübergestellten fort. Den Zeugen Christi sind für ihre Prophezeiungen 3 ½ Jahre ("1260 Tage") Zeit gewährt, während derer das Meerestier keine Gewalt über sie hat; danach werden sie getötet. Die Feinde Christi haben ebenfalls 3 ½ Jahre ("42 Monate") Zeit, ihre üblen Ziele ohne göttliche Einmischung zu verfolgen, und müssen dann sterben. Die beiden Haupttäter im Reich des Bösen, das Meerestier und das Erdentier, werden lebend in einen Feuersee geworfen – das Gegenstück zu dem Himmel, in den die Zeugen Christi nun aufgenommen werden.

Die Entsprechung zwischen den beiden Lagern vervollkommnet sich auf der dritten Stufe. Johannes' Weitergabe des Erfahrenen an die Gemeinden ist getragen vom Geist Gottes; die 7 Briefe enden identisch mit der Schlussformel: "Wer Ohren hat, der höre, was der Geist den Gemeinden sagt". Der

Position des (Heiligen) Geistes entspricht auf der pervertierten Ebene das Erdentier. Es "brachte die Erde und ihre Bewohner dazu, das erste Tier [das Meerestier] anzubeten, dessen tödliche Wunde geheilt war. Es tat große Zeichen; sogar Feuer ließ es vor den Augen der Menschen vom Himmel auf die Erde fallen. Es verwirrte die Bewohner der Erde durch die Wunderzeichen, die es im Auftrag des Tieres tat ..."

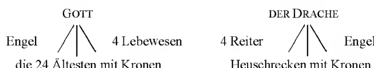
ABBILDUNG 6: Die Hauptdarsteller in der Offenbarung des Johannes



Zu den wichtigen Nebenrollen gehören unzählige Engel, außerdem die Gottes Thron umgebenden 24 Ältesten sowie "vier Lebewesen voller Augen, vorn und hinten". In deutschen Bibeln ist das griechische Wort *zóa* entweder mit "Tiere" (Luther- und Jubiläumsbibel) oder mit "Lebewesen" (Einheitsübersetzung) wiedergegeben. Exegeten weisen darauf hin, dass man sich dabei das vorzustellen habe, was im Hebräischen *Cherubim* heißt. Die vier werden als ein Löwe, ein Stier, ein Adler und ein Menschengesichtiger beschrieben und erinnern damit an die vier Wesen, die Ezechiel in seiner Sturmvision sah und die ihrerseits die Symbole inspirierten, mit denen mittelalterliche Künstler die vier Evangelisten charakterisierten. Die Ältesten sitzen auf Thronen und haben goldene Kronen auf ihren Häuptern, die einen zusätzlichen Strahlkranz um den lebendigen Gott bilden.

Wie Gott kommandiert auch der Drache Heerscharen, die seine Kämpfe ausfechten; so hören wir von einem Zusammenstoß der Engel des Bösen mit dem Engelsheer des heiligen Michael über das Schicksal der schwangeren Frau. Den halb menschlich, halb göttlich scheinenden 24 Ältesten um Gottes Thron entsprechen die ebenfalls als Zwitterwesen beschriebenen und ebenfalls Kronen tragenden Heuschrecken, die dem Drachen zu Diensten sind. Doch während die einzige Aufgabe der Ältesten darin besteht, Gott zu verehren, geben sich die Heuschrecken einer selbst für ihre Spezies unnatürlichen Zerstörung hin: Auf Geheiß ihres Herrn ignorieren sie die Flora und quälen stattdessen fünf Monate lang die Menschen. Die vier Lebewesen endlich haben ihr Gegenstück in den vier Reitern, die menschlich verursachtes Übel bringen: Völkerkrieg, Bürgerkrieg, Ausbeutung und Hungersnot. Diese Qualen sind das Ergebnis von Hass und Gewalt und somit das Werk des die Gemüter der Menschen beherrschenden Drachens.

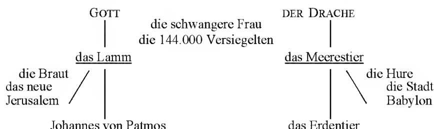
ABBILDUNG 7: Das Ensemble in der Offenbarung



Die letzte Gruppe der Akteure besteht aus vier menschlichen Symbolen und zwei allegorischen Städten. Zu den ersteren zählen drei generisch beschriebene Frauen – die Schwangere, die Hure und die Braut – sowie das Kollektiv der 144.000 Geretteten; die einander als Orte der Verdammnis und der Seligkeit gegenüber gestellten Städte sind Babylon und das neue Jerusalem. Die Schwangere wird als das die Christenheit gebärende Israel oder die den davidischen Messias tragende "Tochter Zion" gedeutet. Gott schützt sie vor den Angriffen des Drachens, indem er sie auf den Flügeln eines Adlers in die Wüste tragen lässt. Die 144.000 sind die aus je 12.000 Vertretern der 12 Stämme Israels bestehenden Scharen, die den Namen Gottes auf ihre Stirnen geschrieben haben. Sie repräsentieren die Wiederherstellung Israels am Ende der Zeit (im Sinne der Erwählten Gottes, nicht im Sinne der späteren Nation). Sie sind mit einem Siegel gekennzeichnet und damit gegen Gottes geplante Vernichtung aller Abtrünnigen gefeit.

Die Beziehung zwischen den anderen weiblichen Gestalten und den Städten, als deren Verkörperung sie auftreten, ist ebenso faszinierend. Wenn Gott mit seinem Volk 'vermählt' ist, so wird jede Untreue zu einem Akt der Prostitution. Das Bild der Hure, verbunden mit vielen weiteren Metaphern um die Unzucht, verbindet sich mit der bekannten alttestamentlichen Definition von Götzendienst und Abtrünnigkeit. Babylon, die Stadt, die im Lichte weltlicher Kriterien so prächtig erscheint, wird der Hingabe an Macht und Glanz sowie des selbstherrlichen Stolzes für schuldig befunden. An ihrer Stelle wird das neue Jerusalem erstehen, die wahre Braut des Lammes, die irdische Wohnstätte Gottes und seines Volkes zur Zeit der Erlösung.

ABBILDUNG 8: Die generischen Personen in der Offenbarung



Zahlenmystik in der Offenbarung

Die Offenbarung des Johannes enthält mehr symbolträchtige Zahlen als jedes andere Buch der Bibel. Da Zahlen stets ein willkommenes Konstruktionsmittel für Komponisten sind, wird es kaum verwundern, dass Opern über die Apokalypse sich der numerischen Anspielungen in vielfältiger Weise bedienen.

Die häufigst erwähnten Zahlen sind 7 und 12 sowie deren Ableitungen. Beide deuten auf Vollkommenheit hin, wenn auch mit leicht unterschiedlicher Betonung. Mit 55 expliziten und etlichen impliziten Erwähnungen hat die SIEBEN in diesem biblischen Text eine unbestrittene Vormachtstellung. Alle Interpreten scheinen einig, dass die Zahl für Vollständigkeit, Fülle, Überfluss und Ganzheit steht und daher oft im Sinne von "alle" verstanden werden muss. So repräsentieren die 7 Gemeinden, an die Johannes schreibt, die ganze damalige Kirche, und die 7 Geister Gottes deuten auf den allumfassenden Reichtum seines Geistes.

Etliche der durch die Zahl 7 ausgedrückten Ereignisse treten als Dreigespann auf; andere, vielleicht weniger auffällig, in Paaren. Der Hauptteil der Offenbarung innerhalb des Rahmens aus Vorspann und Nachwort stellt ein Septett aus Briefen an asiatische Gemeinden neben ein Septett von Visionen. Drei der 7 Visionen, die zweite, dritte und fünfte, bestehen ihrerseits aus Septetten: Da gibt es die 7 Siegel, die die Buchrolle mit Gottes Plan zusammenhalten und bei ihrer Öffnung alle von Menschen verursachten Übel entfesseln, die 7 Posaunenstöße, die die Zerstörung eines Drittels allen Lebens einleiten, und die 7 Schalen des göttlichen Zorns, die wie ein Füllhorn strafender Naturkatastrophen über die Menschheit ausgegossen werden. Damit jedoch nicht der Eindruck entsteht, nur das Unglück trete siebenfach (also in Überfülle) auf, sei schnell betont, dass sich diese Zahl auf Gutes und Böses gleichermaßen, auf das Konkrete wie auf das Symbolische beziehen kann. So gibt es drei Fälle siebenfacher Verherrlichung: Gott wird "Lob und Herrlichkeit, Weisheit und Dank, Ehre und Macht und Stärke" zugeschrieben, Christus gebührt "Macht, Reichtum und Weisheit, Kraft und Ehre, Herrlichkeit und Lob", und siebenmal besingt der himmlische Hof – die 24 Ältesten und die vier Lebewesen – den Ruhm Gottes und des Lammes. Weiterhin sind die 7 Gemeinden, denen Johannes zu schreiben aufgetragen ist, als 7 Kerzenleuchter um Gottes Thron repräsentiert, die 7 Engel (oder geistigen Führer) der Gemeinden durch die 7 Sterne in der rechten Hand Christi, und die 7 Geister Gottes durch die 7 flackernden Fackeln, die Johannes bei seiner Ankunft an Gottes himmlischem Hof beeindrucken. Doch gibt

es auch 7 Stände fehlgeleiteter Menschen: "die Könige der Erde, die Großen und die Heerführer, die Reichen und die Mächtigen, alle Sklaven und alle Freien". Und wie das Lamm 7 Augen und 7 Hörner hat, schmückt sich der Drache mit 7 Hörnern und 7 Kronen.

Der scheinbar krummen Zahl 3 ½, der Hälfte von 7, begegnet man im Text 7mal, in 3 verschiedenen Formen. Zweimal bezieht sich die Zahl auf 3 ½ Tage (so lange werden die Zeugen des Lammes unbegraben bleiben), zweimal auf 3 ½ Jahre oder 42 Monate (so lange werden die bösen Mächte regieren), zweimal auf dieselbe Zeitspanne ausgedrückt als 1260 Tage (so lange beschützt Gott seine Zeugen und die schwangere Frau vor den Verfolgern), und einmal generisch auf "eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit" (so lange wird die schwangere Frau ernährt). Die "Hälfte von 7" kennzeichnet also Situationen, die ein Ende in sich tragen und die für ihre Vollendung eines Ereignisses aus einer anderen Dimension bedürfen.

Die Zahl 12 ist in der Bibel stets ein Symbol für Vollkommenheit; doch anders als die 7, die sowohl göttlichen als auch dämonischen Attributen zugeordnet werden kann, ist die 12 Gott und der Gemeinschaft seiner Geretteten vorbehalten. Es ist daher angemessen, dass diese Zahl normalerweise nicht durch ihre Bruchteile, sondern durch ihre Vielfachen ergänzt wird. So hat das himmlische Jerusalem 12 Tore, die mit 12 Perlen verglichen, nach den 12 Stämmen Israels benannt und durch 12 Engel bewacht sind. Die 12 Grundmauern der Stadt sind mit 12 Edelsteinen verziert und mit den Namen der 12 Apostel beschrieben. Die Stadt hat eine Fläche von 12.000 Stadien, eine 144 Ellen hohe Mauer, und der außerhalb dieser Mauer stehende Lebensbaum trägt 12mal im Jahr Frucht. Die Zahl der Ältesten an Gottes himmlischem Hof ist 24, die schwangere Frau trägt eine Krone mit 12 Sternen und die Zahl der in Anerkennung ihrer Gottesfurcht gegen alles Übel "Versiegelten" beträgt 144.000.

Die paarweise Ausrichtung schließlich ist bereits in der Entsprechung von Vorspann und Nachwort angelegt. In beiden erwähnt Johannes den Mittler-Engel. Und wie der Seher im Prolog all jene für selig erklärt, die diese Prophezeiung lesen oder hören, preist er im Epilog alle, die Gottes Gebote erfüllen. Am Beginn des Textes mahnt er mit seinem schicksalsschweren Warnruf, dass "die Zeit nahe" sei; am Ende zitiert er gleich dreimal das Christuswort "ich komme balde" und macht damit gleichermaßen deutlich, dass das, was hier offenbart worden ist, sich in unmittelbarer Zukunft verwirklichen wird.

Schweinitz' *Patmos*: Anlage und Rollen

Die Besetzung von Schweinitz' *Patmos* sieht 5 Solisten, 10 Ensemblesänger sowie einen Knabenchor vor. Personifizierung ist nur im Fall des Knabenchors einfach, dessen 12 Soprane und 12 Alte die 24 Ältesten um Gottes Thron darstellen. Die Ensemblesänger bilden ein Terzett Soprane, ein Terzett Alte und ein Quartett aus den Männerstimmen Altus, Tenor, Bariton und Bass. Alle übernehmen verschiedene Rollen, wobei das Männerstimmenquartett noch am deutlichsten mit den "vier Lebewesen" am Hofe Gottes identifiziert ist. Aus der Vielzahl der Engel Gottes sind zwei solistisch hervorgehoben, der *angelus novus* und der *angelus antiquus*. Ihre Stimmen unterscheiden sich nicht nur im Register, sondern auch in der musikalischen Sprache, die ihre unterschiedliche Beziehung zum Menschen ausdrückt: Der *angelus antiquus* (tiefer Alt) singt verständlich und schlicht in klarem 12/8-Takt; dagegen kommuniziert der *angelus novus* (Sopran) mit ausgreifender Vokalise, d.h. mehr Ton als Wort, und seine oft wie das Schwingen mächtiger Flügel durch große Tonräume gleitenden Linien bewegen sich unabhängig von der Ordnung des seiner Musik unterliegenden 3/2-Taktes.

Auch die Rollen, bei denen man eine unmittelbare Identifikation glaubt erwarten zu dürfen, sind dramatisch gebrochen. So erscheint Johannes von Patmos in doppelter Inkarnation, als kraftvoll-hoher Tenor (Johannes 1) und als lyrischer Bariton (Johannes 2); diese Persönlichkeitsspaltung spiegelt die komplementären Aspekte, die die beiden individualisierten Engel vertreten. Stimmlich als Einziger seinesgleichen charakterisiert ist nur die Gestalt X, ein *basso profundo*, der als Stimme Christi singt.

Zusätzlich zu den Sängern und einem von den Streichern des Orchesters gebildeten Sprechchor gibt es eine Tänzerin und vier Tänzer; sie stellen die schwangere Frau und die Hure bzw. die vier Reiter, die vier individualisierten Rollen von Drache, Meerestier, Erdentier und Lamm oder den Erzengel Michael und weitere Engel dar – insgesamt 24 Rollen. Christus/das Lamm ist die einzige der *dramatis personae*, die sowohl vokal als auch mimisch verkörpert wird. Die Gegenüberstellung von Sängern und Tänzern erschließt einen Aspekt des Textes, insofern sie die klanglich–abstrakt–intellektuelle mit der visuell–konkret–emotionalen Ebene der Botschaft kontrastiert. Was der Autor der Offenbarung *hört*, ist vor allem in vokaler Form ausgedrückt; was er *sieht*, erscheint außerdem als Tanz, so dass auch wir es sehen.

Der Aufbau in Sattlers und Schweinitz' *azione musicale* umfasst 24 Szenen in 7 Akten, denen ein *Introitus* vorausgeht. Die Korrelation zum biblischen Text ist wie folgt:

- Der *Introitus* entspricht dem Prolog in Johannes' Text (Off 1:1-8);
- Akt I = Off 1:9-5:14; die vier Szenen tragen die Titel *Vocatio, Epistulae, Theatrum coelestis* und *Liber et agnus* – Die Berufung, Die Briefe, Das himmlische Theater, Das Buch und das Lamm;
- Akt II = Off 6:1-7:17; drei Szenen: *Sex sigilla, Signati,* und *Caterva in albis* – Sechs Siegel, Die Gezeichneten, Die Schar in Weiß;
- Akt III = Off 8:1-11:13; vier Szenen: *Sigillum septimum, Angelus cum libello, Duo testes,* und *Tuba septima* – Das siebente Siegel, Der Engel mit dem kleinen Buch, Zwei Zeugen, Die siebente Posaune (die "Posaune" der lutherischen Bibelübersetzung steht ebenso wie die "Trompete" der King James Bible und die "Tuba" der Vulgata für *Schofar*, das mit keinem der modernen Orchesterinstrumente identische Widderhorn);
- Akt IV = Off 11:19-14:20; drei Szenen: *Mulier et draco, Bestia prima et bestia secunda,* und *Messis terrae* – Die Frau und der Drache, Das erste Tier und das zweite Tier, Die Ernte der Erde;
- Akt V = Off 15:1-17:18; zwei Szenen: *Septem philae* und *Meretrix Babylonia* – Die sieben Plagen, Die Hure Babylon;
- Akt VI = Off 18:1-20:15; vier Szenen: *Lapsus Babylonis, Nuptiae agni, Epulum avium* und *Iudicium* – Der Fall Babylons, Die Hochzeit des Lamms, Das Vogelbankett, Das Urteil;
- Akt VII = Off 21:1-22:21; drei Szenen: *Novum coelum et nova terra, Nova Hierosolyma, Flumen lignumque vitae* und *Testimonium* – Der neue Himmel und die neue Erde, Das neue Jerusalem, Der Fluss und der Lebensbaum, Das Zeugnis.

In 7 Reflexionen, die im Programmheft der Uraufführung dem Librettotext vorangestellt sind, weist Sattler auf einen Zusammenhang zwischen der Oper und Hölderlins "Patmos"-Hymne einerseits und einer Betrachtung Walter Benjamins zu Paul Klees *Angelus novus* andererseits hin. Demnach sah Benjamin in Klees Zeichnung

> den Engel der Geschichte, in dessen Flügeln sich ein Sturm vom Paradies her gefangen hat, der ihn von diesem wegtreibt. Unverwandt rückwärts blickend hat er die Heimat vor Augen, aus der er verstoßen ist, und das Trümmerfeld der inzwischen durchmessenen Zeit. Er ist nicht allein, ihm müssen andere korrespondieren. Solche, denen die vorbeifliegende Ansicht zu beiden Seiten [...] gegenwärtig ist, und schließlich auch ein *angelus antiquus*, der im Ausgang steht und, über die Ruinen der Geschichte hin, ihr Ende, den anderen Eingang vor Augen hat.

Vorausschau auf die göttlich geordnete Welt

Schweinitz' anscheinend streng intellektuelle Konstruktion der Musik mag zunächst einschüchternd wirken, doch sind viele der Elemente von bestechender Schlichtheit und korrelieren raffiniert mit wesentlichen Aspekten des Bibeltextes. Der Komponist hat eine Musiksprache geschaffen, die – auf tonal-harmonischer und rhythmisch-metrischer ebenso wie auf stilistischer Ebene – in immer neuer Weise sowohl Johannes' Betonung der Zahlen 7 und 12 als auch seine vielen subtilen Unterscheidungen zwischen den Bereichen menschlicher Erfahrung und göttlicher Erhabenheit abbildet. Auch lotet Schweinitz die in der Offenbarung eher angedeuteten Symmetrien aus, insbesondere in dem der Gestalt X vorbehaltenen Material sowie in verschiedenen von anderen Personen gesungenen, jedoch vom kosmischen Christus inspirierten Passagen.

Bereits der *Introitus* stellt das Hauptthema vor, präsentiert ein vielschichtiges Spiel mit der Zahl 7 und führt zudem eine Besonderheit ein: das, was ich als 'rhythmisch freie, krebsläufige Umkehrung' beschreiben möchte. Hierbei handelt es sich um einen für bedeutungsträchtige Momente der Oper charakteristischen Prozess: in musiktheoretischer Terminologie eine *palindromische Inversion*. Einer Tonsequenz folgt ihre vertikal gespiegelte und rückläufig gelesene Form. Um es am großräumigen Beispiel des *Introitus* zu zeigen: Die in den ersten 41½ Takten entwickelte Intervallfolge wiederholt sich, rückwärts gelesen und in die Gegenrichtung gespiegelt, in der Intervallfolge von der Mitte des 42. Taktes bis zum Ende des *Introitus* in T. 85. Der Vorgang wird auf der Ebene der Stimmenzuweisung von einer einfachen Retrogradbildung begleitet: Die Segmente des *Introitus* sind hinsichtlich ihrer tragenden Proponenten spiegelsymmetrisch angelegt:

Abbildung 9: W. v. Schweinitz, *Patmos*, die gespiegelte Anlage des *Introitus*

Rahmen								Rahmen
X	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	X
	Knaben -chor	Männer- quartett	Terzette, + *angeli*	Joh.2 Joh.1	*angeli* + Terzette	Männer- quartett	Knaben -chor	

Die Abfolge der Rhythmen jedoch ist frei, und die metrische Ordnung in den 7 inneren Segmenten erfährt eine interessante Art numerologischer 'Korrektur'. Die Abschnitte 1-3 weisen erhebliche, wenn auch natürlich klingende Unregelmäßigkeiten auf. In einem nach Halbe-Noten-Werten gemessenen Puls zählt die Passage des Knabenchors 14 Schläge, das Quartett 24,

und die 14 Schläge der Terzette werden durch eine Phrase der beiden *angeli* ergänzt, die mit 17 Schlägen weder von 7 noch von 12 abgeleitet ist. In der palindromischen Umkehrung sind diese Unregelmäßigkeiten wie geglättet. Jeder Gruppe sind genau 2 x 7 Einheiten zugestanden: den *angeli* + Terzetten 14 *Takte* unterschiedlicher Länge, dem Quartett und dem Knabenchor je 14 Halbenoten-*Pulsschläge*.

Das zentrale Segment, das Johannes in seinen zwei dramatischen Verkörperungen einführt, überträgt die Idee eines räumlichen Brennpunktes auf die zeitliche Ebene. In diesem Brennpunkt steht der Seher, wie es seiner zentralen Rolle im Drama zukommt. Die Musik dieses Segments, die als Kondensierungskurve mit Takten von 7, 6, 5, 4, 3, 2, 3, 4, 5, 6, 7 Halbenoten angelegt ist, hat ihren Achsenmittelpunkt auf dem zweiten Schlag des Taktes 42, auf dessen *h* Johannes 1 aus- und Johannes 2 einsetzt.

Nun erscheint es an der Zeit zu fragen, warum Johannes in zweifacher dramatischer Personifizierung auftritt. Die Idee geht offenbar auf eine Bemerkung Hölderlins zurück, der über die besonderen Bedingungen, denen die Johannes-Apokalypse ihre Entstehung verdankt, nachdachte: die Situation des Exils, den Ort des Ausgesetztseins, die extreme Isolation. Unter diesen Umständen wird ein einzelner Mensch als göttlicher Zeuge erwählt, als zwischen der göttlichen und der menschlichen Welt durchlässige Membran. Wäre der Seher bloßes Objekt des Offenbarenden, bliebe er reglos (so Hölderlin 1798 an Isaac von Sinclair). Damit er handeln kann, muss man ihn sich notwendigerweise in zweifacher Gestalt vorstellen: zum einen als einen ganz in die Perspektive des Überweltlichen Entrückten, im Geist Erlebenden; zum anderen als einen voll bewussten Irdischen, der kodiert, aufschreibt und weitergibt, was er erfährt.

Die Musik des *Introitus* der Oper *Patmos* etabliert also in konzentrierter Form die Rahmenbedingungen der Johannes-Offenbarung. Bevor ihre faszinierenden und beängstigenden Ereignisse uns in ihren Bann ziehen können, ergreift Schweinitz die Gelegenheit, das hinter der bekannten Geschichte oft verborgen Bleibende zu enthüllen: dass die Aufdeckung des göttlichen Plans mit dem auferstandenen Christus beginnt und endet, während der Seher im Brennpunkt der weiterzugebenden Erfahrung steht. Der Komponist repliziert im *Introitus* den großräumigen Plan der gesamten Apokalypse quasi aus der Vogelperspektive. Das Mittelsegment, in dessen Verlauf die Taktdauer von 7 auf 2 Schläge abnimmt, um dann entsprechend wieder anzuwachsen, lenkt unsere Aufmerksamkeit wie in einem Sog auf eben den Moment, als die erste vorsichtige Persönlichkeitsspaltung zwischen Johannes dem Pastor und Chronisten und Johannes dem Gefäß der göttlichen Botschaft stattfindet.

Die 7 Segmente des *Introitus* sind in einen Rahmen gebettet. Jede Seite besteht aus 3 Takten mit 7 Halbenoten-Schlägen, in denen das Schlagzeug – das in der Oper generell als Manifestation des Göttlichen erklingt – die überzeitliche Dimension evoziert. Dies geschieht durch ein Klangbild aus 3 Strängen von je 7 Schlägen. Die Stränge beginnen gleichzeitig, pulsieren aber in unterschiedlicher Dichte: Jeder Schlag ist in den Pauken eine Halbe, in Harfe und Basstrommel 7 Achtel und in Tamtam und tiefen Streichern 7 Triolenviertel lang. Vor diesem eigentlich einfachen, für das menschliche Wahrnehmungsvermögen jedoch äußerst komplexen Hintergrund erklingt die Stimme des kosmischen Christus mit dem Hauptthema der Oper. Entsprechend der Anzahl der pulsierenden Stränge beschränkt sich die Melodie seiner Verkündigung auf 3 Tonhöhen; entsprechend der Anzahl der Schläge umfasst sie 7 melodische Schritte sowie 7 Silben: "Dies ist die Offenbarung". Zudem führt das Thema auch die beiden für die Oper entscheidenden Intervalle, die reine Quarte und den Halbton, ein.

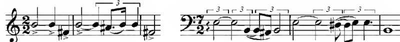
Beispiel 12: W. v. Schweinitz, *Patmos*, die Rahmenteile des *Introitus*

Pauken (*h*)
Bass - Trommel, Harfe (*h*)
Tamtam, Vc/Kb (*h*)
T. 1-3
X: Dies ist die Of-fen-ba - rung
Glockenspiel (*h*)
Harfe (4 x hohes *h*)
Röhrenglocken (*h*)
poco a poco cresc.
X: Der All - - - mäch - ti-ge.
T. 83-85

Die raum-zeitliche Identität Christi

Wie der *Introitus* oszilliert die gesamte Komposition zwischen zwei Arten musikalischen Zeitbewusstseins: den Dimensionen des zyklisch Ewigen und des dramatisch Teleologischen. Letztere ist für die Darstellung menschlicher Schwächen und ihrer Strafen reserviert und erreicht atemberaubende Intensität, z.B. wenn eine ungebremste Beschleunigung mit einer steten Zunahme der Lautstärke kombiniert wird. Umgekehrt ist der Ewigkeitsaspekt schon im Hauptthema melodisch verkörpert. Dies macht eine Kontur deutlich, die den Einleitungs- und Abrundungsworte Christi eng verwandt ist. Noch innerhalb des Introitus singt der Knabenchor Gottes Selbsterklärung, "Ich bin das A und das O", ebenfalls eine 7silbige Aussage.

BEISPIEL 13: *Patmos*, Gottes Selbsterklärung (Variante und Original)



Knabenchor: Ich bin das A und das O vgl. X: Ich bin das A und das O

Wie es der Apokalypse gebührt, ergibt sich diese Variante als krebsläufige Umkehrung des ebenfalls vom Knabenchor gesungenen Satzes, "was in der Kürze geschehen soll", der auf das Ende der Zeit vorausweist.

Wie schon die Silbenzahl dieses von der Christusfigur ausgehenden Satzes zeigt, sind die Aussagen und Verkündigungen des X mit den Zahlen 7 und 3 verknüpft; hinzu kommt 12 als Symbol göttlicher Vollkommenheit. 12mal im Verlauf der Oper greift er singend in das Geschehen ein, 7mal davon mit Varianten des Hauptthemas. Bis auf einen sind diese thematischen Einsätze von den 3 x 7 Schlagzeugartikulationen aus dem *Introitus* begleitet. Als das mehrschichtig pulsierende Emblem des Göttlichen zum 7ten Male zitiert wird, unterstreicht es Christi Einladung an Johannes, zu Gottes Thron aufzusteigen und selbst zu sehen, was Gottes Plan ist – die Worte, die die 7 Visionen der Offenbarung einleiten.

In den Anteilen der von X gesungenen Passagen, die nicht Varianten des Hauptthemas sind, führt Schweinitz eine zweite Art der Doppelachsen-Spiegelung ein. Es handelt sich hierbei um die intensivst-mögliche Version des Prinzips: eine *interne palindromische Inversion*, bei der die zweite Hälfte eines Satzes oder Satzteiles die krebsläufige Umkehrung der ersten Hälfte ist. Mit diesem musikalischen Bild zeigt sich der kosmische Christus als einer, der sich immer gleich bleibt, ob er nun von oben oder unten, vom Ende der menschlichen Geschichte oder von deren Ausgangspunkt aus betrachtet wird.

Die Häufigkeit und Dichte, mit der nach diesem Verfahren angelegte Melodieabschnitte auftreten, nimmt im Verlauf der Oper deutlich zu – eine weitere Parallele zu der sich deutlich verstärkenden Ordnung in der zweiten Hälfte des *Introitus*. Die Beobachtung, dass die Anzahl der von X in *interner palindromischer Inversion* gesungenen Passagen genau 12 beträgt, überrascht in dem von göttlicher Ordnung bestimmten Kosmos nicht mehr.

Die dritte Variante des musikalischen Bildes für die raumzeitliche Unveränderbarkeit Christi lässt sich als *simultane palindromische Inversion* beschreiben. Hierbei wird eine melodische Kontur kontrapunktisch ihrer eigenen Krebsumkehrung gegenübergestellt. Diese besonders 'perfekte' Art der Verherrlichung wird in der zweiten Szene des ersten Aktes eingeführt, wo das Gotteslob einer Hälfte der Ältesten (der Knaben-Soprane) von der anderen Hälfte (den Altstimmen) gleichzeitig in rückläufiger Umkehrung gesungen wird. Verschiedene Vertreter des himmlischen Hofes greifen den Prozess auf, und einmal, als der Seher eine der 7 Seligpreisungen der Oper ausspricht, hört man ihn sogar im Duett der beiden Verkörperungen des Sehers: Johannes 1 und Johannes 2 spiegeln einander in sechs Segmenten einer längeren Aussage, zu den Worten: "Selig ist der und heilig / der teil hat an der ersten Auferstehung. / Über solche / hat der ander Tod keine Macht / sondern sie werden Priester Gottes und Christi sein / und mit ihm regieren tausend Jahr."

Das Prinzip der raumzeitlichen Identität durch dreidimensionale Spiegelung, im Verbund mit einem Spiel über die heiligen Zahlen der Offenbarung, erklingt nicht nur im Gesangspart des X sowie in den Sängern, die Christus preisen, sondern auch in den instrumentalen Repräsentanten des Göttlichen. Den 7 Akten der Oper gehen kurze, ausschließlich dem Schlagzeug vorbehaltene Interludien voraus. Jedes dieser Zwischenspiele ist 21 (d.h. 3 x 7) Takte lang und besteht aus immer neuen rhythmischen Kombinationen.

Beispiel 14: *Patmos*, das rhythmische Gotteslob in den Interludien



Schweinitz hat hierfür vier rhythmische Phrasen entworfen, die die Taktdauer auf drei verschiedene Weisen unterteilen. Jedes der Interludien ist in seiner Anlage streng palindromisch; der gekrümmte Pfeil am Ende der Zeile im folgenden Musikbeispiel zeigt an, dass von hier an rückwärts laufend wiederholt wird. Die Schlaginstrumente sind immer andere, ihre Anzahl und Klangfarbenvielfalt ist denkbar groß – als wolle der Komponist auch auf dieser Ebene ausdrücken, dass 'alle Himmel' den Herrn loben: Im ersten Interludium stehen sich zwei Bongopaare in den Rhythmen 1 + 2 gegenüber, im zweiten zwei Maracas und ein Guiro (Rhythmen 3 + 4), im dritten zwei Holzblöcke und zwei Tempelblöcke (Rhythmen 3 + 2), im vierten Schellentrommel und kleine Trommel (Rhythmen 4 + 1), im fünften Becken und Tamtam (Rhythmen 1 + 3), im sechsten Pauken, Rührtrommel und große Trommel (Rhythmen 3 + 2 + 1) und im siebten Triangel und Rollschelle plus Almglocke (Rhythmen 4 + 2).

Tonsymbole für Gott, Mensch und Teufel

Die Tonleitern, in denen Schweinitz die den verschiedenen Bereichen zugehörige Musik komponiert, nehmen am symbolischen Spiel teil. *Patmos* verwendet drei Arten von Skalenmaterial: die Modi, eine Zwölftonreihe und die oktatonische Skala aus abwechselnden Halb- und Ganztonschritten.

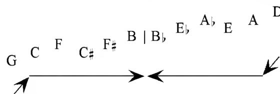
Die sieben je 7tönigen Modi ("Kirchentonarten") unterliegen nicht nur den 7 Briefen des Johannes an die asiatischen Gemeinden, sondern auch seinen vermittelnden Äußerungen über das himmlische Reich und den ihm eröffneten göttlichen Plan. Anders als übliche modale Kompositionen, die lokal in je einem bestimmten Modus klingen, sind Schweinitz' modale Passagen übereinandergeschichtet, so dass eine schillernde, mehrdimensionale Realität entsteht. Die Briefszene im ersten Akt liefert ein gutes Beispiel. Als instrumentales Vorspiel hört man einen 7stimmigen Holzbläser-Kanon, der auf den Grundton *a* in jeder Stimme einen verschiedenen Modus errichtet: Die Flöte spielt dorisch, die Oboe lydisch, das Englischhorn lokrisch, das Fagott mixolydisch, das Horn ionisch, die Trompete aeolisch und die Posaune phrygisch auf *a*. Die Szene selbst mit den Texten der 7 Briefe folgt als eine Art Motette aus 7 Dreigespannen: 7 Gesangsstimmen singen jeweils ihren eigenen Text, begleitet von zwei verwandten Blasinstrumenten. (So beginnt der Sopran, begleitet von Klarinette und Bassetthorn, mit dem Brief an die Gemeinde in Ephesus; vier Takte später setzt kontrapunktisch der Kontratenor begleitet von Oboe und Englischhorn mit dem Brief an die

Gemeinde in Smyrna ein, etc.). Die verwirrenden Eindrücke linearer Modalität bei vertikaler Zwölftönigkeit zu verarbeiten, stellt für den Zuhörer eine Herausforderung dar; doch das Resultat ist dem Text – 7 formelhaft-parallelen Mahnschreiben grundsätzlich ähnlichen, aber doch individuell zugeschnittenen Inhalts – letztlich angemessen.

Eine der Briefszene hinsichtlich dem Spiel mit Skalen und Texturen komplementäre Passage erklingt symmetrisch entsprechend in der vorletzten Szene der Oper. 12 Streicher begleiten Johannes' Vision vom Lebensbaum mit einem Kanon, dessen Einsatz- bzw. Grundtöne im Uhrzeigersinn durch den Quintenzirkel laufen, wobei jede Stimme im dorischen Modus spielt. In der auch hier folgenden Motette singen 12 Stimmen (die Terzette, die *angeli* und das Männerstimmen-Quartett) eine strenge und sodann eine leicht variierte Inversion der Kanonmelodie, wobei jede Stimme in rhythmischer Verzierung von einem Blasinstrument verdoppelt wird und die Grundtöne diesmal den Quintenzirkel gegenläufig durchschreiten. Das Hörergebnis, das aus EINER Art SIEBEN-töniger Organisation besteht, dargebracht von 12 x 1 + 12 x 2 Stimmen in 3 x 12 Tonarten, ergänzt das der Briefszene, wo 3 x 7 Stimmen auf EINEM Grundton SIEBEN verschiedene Skalen errichten.

Jenseits dieser indirekt erzeugten Zwölftönigkeit hat Schweinitz für die Oper jedoch auch eine tatsächliche Zwölftonreihe entworfen. Diese Reihe ist tonal so 'mild' und hörerfreundlich, wie es ein dodekaphones Konstrukt nur sein kann. Sie besteht aus vier jeweils durch aufsteigende reine Quarten gebildeten Dreitongruppen, die im Zentrum durch einen Halbton, an den beiden anderen Schnittstellen durch kleine Terzen verbunden sind:

ABBILDUNG 10: *Patmos*, die Zwölftonreihe des himmlischen Reiches



In den Intervallen ist die Reihe dem Thema Christi mit seiner Verbindung aus reiner Quart und Halbton verwandt, erfüllt aber zugleich (wie die Pfeile andeuten) die Bedingung eines anderen im Zusammenhang mit Christus eingeführten Prozesses: das der *internen palindromischen Inversion*.

Zwölftönigkeit im strengen Sinn schönbergscher Reihentransformationen, aber auf der Basis dieser ganz untypisch konsonanten Reihe, findet sich in allen Passagen, die Gottes Vollkommenheit und die Angemessenheit

seines Plans für das Menschengeschlecht ausdrücken oder Johannes erlauben, die verschiedenen Manifestationen der göttlichen Liebe zur Menschheit zu schauen. Hier herrscht äußerste Ruhe und himmlische Heiterkeit: Fünfmal ist die Musik in dem sehr ungewöhnlichen Metrum mit einem einzigen Ganzenoteschlag pro Takt notiert und erklingt mit sanft flötenden Flageolett-Tönen in sehr langsamem Tempo.

Auch Passagen wie die Beschreibung des neuen Jerusalem und die Versiegelung der 12 x 12000 Frommen durch die himmlischen Schutzengel gründen auf Reihentransformationen; doch wechselt die Musik zur modalen Perspektive, wenn Johannes sich vor allem als Zuschauer begreift, der seine Eindrücke als Warnung weitergeben muss. Dieser bewusste Einsatz der musikalischen Mittel führt zu interessanten Gegenüberstellungen. In der Szene, die das Öffnen der ersten sechs Siegel schildert, singen die vier Lebewesen, indem sie die vier Reiter anrufen, jeweils eine Dreitongruppe der Reihen-Umkehrungsform; das Orchester greift die Transformation auf und fügt andere hinzu; nur Johannes bleibt vollkommen außerhalb des zwölftönigen Universums. Ähnlich geht es zu – um nur noch eines von vielen Beispielen zu nennen – wenn Johannes später von der Erscheinung des Engels mit dem kleinen Buch berichtet: Der göttliche Bote singt 12tönig, während der menschliche Prophet Christi seine Ehrfurcht in modalen Linien ausdrückt.

Die dritte Art tonaler Organisation, die oktatonische Skala, ist den Mächten des Bösen vorbehalten: dem Drachen, dem Meerestier, dem Erdentier und der babylonischen Hure. Der pittoreske Effekt dieser Passagen verdankt sich sowohl dem leicht wollüstig wirkenden Tonmaterial als auch den vom Komponisten gewählten rhythmischen und metrischen Eigenheiten. Mit umgekehrten Mitteln, dem vom Tonlichen isolierten Spiel mit Tempo und Metrum, arbeiten dagegen die beiden umfangreichen Abschnitte, die Chaos, Verzweiflung und wachsenden Schrecken zum Ausdruck bringen. Zusammengenommen liefern diese musikalischen Bausteine des wirkenden und bestraften Bösen, die innerhalb der Oper einen beträchtlichen Raum einnehmen und in der Lebhaftigkeit ihrer Darstellung sehr suggestiv wirken, eine dritte Farbnuance des musikalischen Gewebes, als Gegengewicht zum zwölftönigen liturgischen Bereich einerseits und der narrativen Perspektive mit ihren griechischen Modi und ihren allgegenwärtigen doppelachsigen Spiegelungen andererseits.

Die pittoresken Passagen des Bösen sind zu zwei Blöcken gruppiert, die durch die 7 Posaunenstöße bzw. das Ausschütten der 7 Schalen des Zorns eröffnet werden – die göttlichen Strafen für die unter dem Einfluss der bösen

Mächte verkommene Menschheit – und dann diese bösen Mächte selbst schildern. Die 7fachen Strafen ähneln einander in Hinblick auf ihr ungewöhnlich konsequentes, für den Zuhörer schier atemberaubendes Spiel mit unvereinbaren Tempi und ständig wechselndem Metrum. Beide beginnen mit zwei Takten kompromissloser Gegenüberstellung, in der je 7 Instrumente (Bläser für die Posaunenengel, Streicher für die Engel mit den Schalen des Zorns) gleichzeitig 7 verschiedene, durch Takt- und Metronom-Angaben genau festgelegte Tempi aufstellen. Danach erzählt Johannes von den 7 Katastrophen – in einer Steigerung, die (in einer interessanten Deutung des biblischen Textes) musikalisch nahelegt, dass jedes einmal geschehene Unglück während der darauf folgenden weiterwirkt. So enden der Bericht dessen, was die 7 Posaunenengel auf die Häupter der Menschheit bringen, und die Beschreibung des aus den Schalen des göttlichen Zorns geschütteten Unheils jeweils in einem Kataklysmus gleichzeitig wütender Katastrophen.

Im Gegensatz zu dieser menschliches Fassungsvermögen übersteigenden Musik des göttlichen Zorns klingen die Verkörperungen des Bösen selber fast allzu 'zugänglich' – und damit also menschlich verführerisch. Jedem Vertreter des antichristlichen Reiches ist ein einstmals populäres Genre zugeordnet. Der Drache, der in jeder Phrase die volle oktatonische Tonleiter ausnutzt, stellt sich in einer *Gagliarde* dar, deren Metrik der Komponist symbolisch eloquent als 'regelmäßig wiederkehrende Unregelmäßigkeit' entworfen hat, im Tempo "giusto, poco bruto" und mit dem solistischen Kontrabass als klanglichem Emblem. Das Meerestier – der 'Sohn' des Drachen – präsentiert sich in einem wilden *Marsch*, der von Basstrommeln und "erstickten", vibratolosen Ausbrüchen der tieferen Streicher charakterisiert wird. Sein falscher Prophet ertönt in Form eines "presto furioso" überschriebenen *Scherzo*, in dem die Streicher betont "oberflächlich und schnittig" streichen und die Rührtrommel einen Rhythmus vorgetäuschten Selbstvertrauens beisteuert. Die Hure Babylon schließlich ist musikalisch durch eine *Masque*, deren Musik "triumphierend" klingen soll, dargestellt. Interessanterweise scheinen Gesang und Begleitung hier widersprüchliche Aussagen machen zu wollen – als wolle der Komponist die beiden Weisen spiegeln, auf die man Johannes' "Verwunderung" über die schöne aber verdorbene Frau lesen kann. Das gesungene Portrait des Sehers sowie die "pizzicato alla chitarra" geschlagenen *ff*-Akkorde der 1. Violine suggerieren mit ihrer metrischen Viererunterteilung eine *Romanze* (also einen Ausdruck der Be-Wunderung, nicht des Abscheus), während die leise mechanisch klickenden Holzblöcke, Trommeln und pizzicati darauf verweisen, dass die Geschilderte trotz des üppigen oktatonischen Klangs hohl und substanzlos ist.

Das weltliche Böse und sein priesterlicher Apologet sind noch in einer anderen Hinsicht interessant. Die Passagen, in denen Johannes von Meerestier und Erdentier berichtet, spielen sich einzig innerhalb des 4-Ton-Bestands *h c f fis* ab, aus dem sie jeweils in oktatonische Schwelgerein ausbrechen. Die Beschränkung auf Töne, die sich für Abwechslungen von Quarten und Halbtonschritten anbieten, führt zu einem sehr denkwürdigen Ergebnis: Der erste Eindruck, den Johannes von Patmos von jedem Tier erhält, präsentiert sich (musikalisch) als Parodie auf das Thema Christi.

Beispiel 15: *Patmos*, die zwei Tiere, gehört als Doppelgänger Christi

J1: Und ich trat an den Sand des Meers.
J2: Und sa-he ein Tier aus dem Meer
J1: Und ich sa-he ein an-der Tier auf-stei - gen von der Er-den
X: Dies ist die Of - fen - ba - rung.

Der Prophet des wiederkehrenden Christus

Beim Abbilden der göttlichen Sphäre, des dämonischen Schattenreiches, der korrupten irdischen Gesellschaft und der Katastrophen und Plagen, die die Menschheit entweder direkt aufgrund von Gier und Hass oder indirekt als Strafe Gottes treffen, behandelt Schweinitz den biblischen Text mit ebenso viel Ehrerbietung wie Einfallsreichtum. Bemerkenswert ist aber auch sein Portrait des Propheten. Während die Offenbarung als Schrift ihre Leser oder Hörer leicht in einem Maße gefangen nimmt, das Johannes auf den Erzähler einer Geschichte, die für sich selbst spricht, zu reduzieren droht, setzt seine doppelte Verkörperung auf der Bühne und die damit verbundene, bestechend mehrschichtige vokale Natur einen ganz anderen Akzent.

Mit Hilfe zweier allgegenwärtiger Engel, die der Librettist aus der Menge der im biblischen Text erwähnten göttliche Boten herauskristallisiert, versteht Johannes von Patmos nur zu gut, dass der Schrecken, der die Menschheit erwartet (also das, was der *angelus antiquus* sieht), der Abscheulichkeit

ihres Tuns in der Vergangenheit (d.h. dem, worauf der *angelus novus* zurückschaut) gleichkommt. Das Medium Johannes, das Christi Botschaft empfängt, vereint sich mit dem besorgten Pastor Johannes, der die ihn schier überwältigende Bilderwelt als symbolisch verschleierten Wachruf für seine Mitchristen gestaltet, zu einem komplexen, bedingungslos engagierten Charakter. Der Komponist hat hier einen außergewöhnlichen Menschen geschaffen, der leidet und jubelt, wobei er sich von dem, was ihm zu übermitteln aufgetragen ist, abwechselnd fasziniert und abgestoßen fühlt.

Johannes' Musik hat an allen Sphären Anteil; seine stimmliche Gegenwart durchlebt alle Aspekte der Beziehung Gottes zu seinem Volk. Sein vor allem modal getöntes Parlando wird zu zwölftöniger Deklamation, wenn er von Gottes Thron aus sieht, wie zuverlässig Gott die Frommen und Sühnenden beschützt und wie die Heiligen beim letzten Gericht zum Himmel aufsteigen. Als musikalische Person ist er alles andere als nur ein Schreiber für den Engel Christi; die Briefe an die Gemeinden werden bezeichnenderweise nicht von seiner Stimme vorgetragen, sondern von sieben himmlischen Sängern.

Umgekehrt begreifen wir durch die Echos in seinen Gesangslinien, wie überzeugend die Pose ist, die die Usurpatoren der göttlichen Macht einnehmen, und wie verführerisch die Hure. Im oktatonischen Klangteppich, mit dem der Komponist die machthungrige Stadt Babylon darstellt, gibt es nur eine einzige menschliche Stimme: die des Johannes. In der dunklen Welt des Drachens und seiner Tiere erklingt keinerlei himmlische Psalmodie; nur die Stimme des Johannes stellt sich dieser Verführung. Nach seiner Begegnung mit der schönen Hure, die seine Vokalkontur fast zwei Minuten lang in der oktatonischen Skala verstrickt hält, bedarf es des Eingriffs zweier Engel, ihn zu einer distanzierten Interpretation dieses "Wunders" und zu seiner modalen Bescheidenheit zurückzuführen. Im Anschluss an die höhepunktartige Einsicht in die wahre Natur des Tieres, dessen Zahl 666 ist, wird Johannes von seiner Verwicklung in die üppigeren Tonsphären erst durch eine heftige Schlacht befreit, die die Kräfte des Geistigen und des Materiellen (in seiner Seele?) ausfechten: Rühr- und Basstrommel, die Klangfarbensymbole der beiden Tiere, verhaken sich in einen Kampf der 3 gegen die 4, der nach 12 Takten mit 24 Achtelnoten ein explosives Ende findet, womit die metaphorische Schlacht symbolisch zugunsten des Göttlichen gewonnen wird.

Für wie zentral Schweinitz die Rolle des Johannes in der Offenbarung ansieht, erweist sich auf musikalischer Ebene durch das melodische Material des X, der Stimme des auferstandenen Gottessohnes. Zusätzlich zu den sieben Anlässen, da das Thema der göttlichen Gegenwart in den Zeilen des

kosmischen Christus ertönt, bedient sich auch Johannes dieser Kontur, als er den beschreibt, "der auf einer Wolke saß". Er, der menschliche Zeuge, darf sich der musikalischen Signatur Christi bedienen – nicht die Engel oder die Ältesten. Zudem erscheint sein Zitat des Themas genau in der Mitte der Oper und, was noch entscheidender ist, im Herzen der göttlichen Botschaft – zwischen der sechsten und der siebten der zwölf Äußerungen des X.

Die großangelegte Symmetrie, die die Aufmerksamkeit von den Plagen auf Johannes' Erlebnis des auf einer Wolke sitzenden Christus richtet und diese Erfahrung zum 'zentralen' Erlebnis der Offenbarung macht, erscheint wie ein vielfach vergrößertes Duplikat der zentripetalen Kräfte, die in der Achse des *Introitus* in Johannes konvergieren. Er ist die Linse, die das blendende Licht dieser musikdramatischen Apokalypse bündelt.

Geist, Materie und Vollendung in Schafers *Apocalypsis*

Wie Schweinitz, so ist auch R. Murray Schafer fasziniert von den Möglichkeiten, die sich dem Komponisten durch die im Text allgegenwärtigen mystischen Zahlen bieten. Sein vielschichtiges Spiel mit 7 und 12 sowie den diese beiden Zahlen bildenden Bestandteilen (3 und 4) beginnt auf der Ebene der Besetzung und durchdringt jeden Aspekt zeitlicher Ordnung und interner Proportion seiner Komposition über die Johannes-Offenbarung.

Apocalypsis besteht in der Partitur aus zwei Teilen, die der sehr pragmatische Komponist ausdrücklich auch für getrennte Aufführung freigibt, aber dennoch als Einheit verstanden wissen will: die musikdramatische "Vision des Johannes" und ihre nicht-szenische chorische Ergänzung, "Credo". Das "Credo" basiert nicht auf dem liturgischen Glaubensbekenntnis, sondern auf einem Text des Kosmologen, Philosophen und seiner pantheistischen Überzeugungen wegen von der Inquisition verbrannten magisch-mystischen Denkers Giordano Bruno. "Die Vision des Johannes" ist bei näherem Hinsehen ihrerseits aus deutlich unterschiedenen Teilen zusammengefügt. Während das Publikum ins Auditorium strömt und seine Plätze einnimmt, erklingt ein nicht-musikalischer Prolog; dieser ist deutlich von der entscheidend musikalisch bestimmten Bühnenhandlung abgesetzt. Innerhalb dieser erkennt man 7 Szenen, die auf den Text der Offenbarung zurückgehen. Zwischen der 3. und 4. Szene ist ein Chorstück eingeschoben, das einen alttestamentlichen Text (Psalm 148) als Dankeshymne der 144.000 Geretteten rekontextualisiert und in einem kurzen "Interludium" ausklingt bzw. in die Bühnenhandlung zurückleitet. So ergibt sich folgender Aufbau:

Prolog (mit je 3 Exzerpten aus den Büchern Jesaja und Joel)

3 Szenen: [1] Der kosmische Christus
[2] Der himmlische Hof
[3] Die sieben Siegel
Psalm 148 (+ Interludium)
4 Szenen: [4] Die sieben Posaunen
[5] Die Schlacht zwischen Gut und Böse
[6] Die Vision vom Ende
[7] Klage über Babylon und Übergang zum neuen Reich

Credo (nach einem Text von Giordano Bruno)

"Die Vision des Johannes" ist für eine Aufführungszeit von genau 84 (= 7 x 12) Minuten angelegt. Dabei hat die abschließende Szene eine Dauer von 12 Minuten, 7 der vorangehenden Segmente (Szene 1-6 und der Psalm) sind je genau 7 Minuten lang, und das Interludium fügt 2 weitere Minuten hinzu. Der Prolog soll insgesamt 21 (= 3 x 7) Minuten in Anspruch nehmen: 5 Minuten, in denen Gruppen schweigend Weihrauch schwenkender Mönche durchs Auditorium gehen, 15 Minuten, während der je 3 Gruppen weiblicher und männlicher Chorsänger vielfache Wiederholungen der prophetischen Verse rezitieren, und zum Schluss 1 Minute absoluter Stille. Das "Credo" bildet den Abschluss mit ganzen 46 Minuten rein statischer Musik. Das Verhältnis des die Offenbarung nachspielenden Teiles ("Johannes' Vision" ohne den alttestamentlichen Prolog) zum "Credo", das als Schafers Vision des neuen Jerusalem verstanden werden kann, kommt mit 63 : 46 Minuten der Ratio 4:3 nahe, jener Proportion, die auf allen Ebenen der Komposition strukturbildend wirkt.

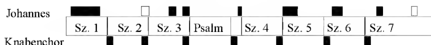
Den Prolog bestimmen 7 Gruppen von Darstellern: 4 männliche und 3 weibliche. Darunter sind 3 Gruppen, die Verse aus Jesaja rezitieren, in denen vom furchtbaren, endzeitlichen "Tag des Herrn" die Rede ist; die 3 anderen erinnern an Joels Weissagungen des an diesem Tag zu erwartenden Elends und der Zerstörung, während die siebte Gruppe nur den schweigend verschwenkten Weihrauch beiträgt.

Auch für die Offenbarungsgeschichte erfindet Schafer viel Siebenfaches: Es gibt 7 Hauptdarsteller, 7 Nebenrollen oder -gruppen, 7 chorische Rollen und 7 Instrumentalgruppen. Vielfach stehen sich auch hier Unterteilungen von 3 und 4 gegenüber. Unter den Hauptdarstellern sind drei (Johannes, der Erzengel Michael und der Antichrist), die in der Partitur als "Klangpoeten" bezeichnet und mit individuellen, ausdrucksgrafisch und nicht in Notensystemen notierten Deklamationen betraut sind; die anderen vier verkörpern die "Lebewesen" des himmlischen Hofes und äußern sich nur als Quartett.

Die sieben Darsteller oder Gruppen in Nebenrollen lassen sich unter verschiedenen Gesichtspunkten jeweils anders als 3 : 3 : 1 gegenüberstellen: Man kann sie als drei Tänzer, drei Mimen und eine ungewöhnliche Sängerin beschreiben oder, von einem anderen Blickwinkel aus, als drei vor allem bildlich Erscheinende, drei vor allem durch Bewegung und mit dieser verbundene Geräusche Gekennzeichnete, und eine ganz durch Sprache und formelhaften Gesang Charakterisierte. Die visuell Definierten (eine Mimin als die schwangere Frau, eine Bauchtänzerin als die Hure Babylons und ein statisch Wirkender als der kosmische Christus) werden mittels Videotechnik als "lebende Ikonen" an die Auditoriumswände projiziert; zu den kinetisch Definierten gehören die Reiter mit dem Klang ihrer galoppierendem Hufe, die unter Zischen und Schwirren herumschwärmenden Heuschrecken, und die sieben Engel mit ihren laut schwingenden Flügeln; die verbal Definierte schließlich ist eine alte Frau, die das Schicksal Babylons beklagt. Unter den von Chören übernommenen Rollen sind ein Sprechchor (die Verlorenen), ein Knabenchor (die himmlischen Heerscharen), zwei gemischte Chöre (die Geretteten), ein Frauenchor (die Klagenden), und ein zweifach eingesetzter Männerchor, der in weißen Roben die Presbyter und in schwarzen Lumpen die Märtyrer verkörpert. Die Begleitung umfasst ebenfalls sieben Gruppen: [1] hohe Holzbläser (Blockflöten, Flöten, Piccolos sowie Klarinetten), [2] Blechbläser (unter Hervorhebung der tiefen Register), [3] eine Gruppe arabischer Instrumente zur Begleitung des Bauchtanzes, [4] traditionelles Schlagzeug mit Trommeln, Xylophon, Gongs und Tamtam, [5] Orgel, [6] vom Tonband eingespielte Klänge (Meereswellen in Szene 1, Kirchenglocken in Szene 6), und [7] zwölf von den Spielern selbst nach Anleitung des Komponisten anzufertigende 'Instrumente' mit höchst ungewöhnlicher Klangerzeugung.

Auch die beiden das ganze Werk durchziehenden vokalen Äußerungen, die Worte des Sehers und die himmlischen Liturgien, erklingen in Siebenergruppen. Die 7 Seligpreisungen der Offenbarung, die der Knabenchor in ihrer lateinischen Fassung singt (vgl. die schwarzen Blöcke in der untersten Zeile der Abbildung 11), sind ihrer Zahl nach im Text vorgegeben. Doch auch Johannes berichtet hier in genau 7 Wortmeldungen von seinen Eindrücken (vgl. die schwarzen Blöcke in der obersten Zeile); an zwei weiteren Stellen betet er (dargestellt durch graue Blöcke). Die beiden siebenfachen, in ihrer Haltung stark kontrastierenden Komponenten verteilen sich über die gesamte Bühnenhandlung, wobei die himmlischen Stimmen ebenso regelmäßig in ihrer Verteilung wie gelassen in ihrem Ton sind, ganz im Gegensatz zu denen des erregt unregelmäßigen Johannes.

ABBILDUNG 11: Schafer, *Apocalypsis*, Gottesschau und Seligpreisung in "Johannes' Vision"



Der in die Offenbarungshandlung eingeschobene, als Dankeshymne der Geretteten rekontextualisierte alttestamentliche Text von Psalm 148 sprach den Komponisten sicher nicht zuletzt an, weil er das in der Johannesvision erwähnte Böse einbezieht (vgl. Psalm 148:7 "Lobet den Herrn, ihr auf der Erde, ihr Seeungeheuer und all ihr Tiefen") – insbesondere, da in der von Schafer benutzten englischen Version die "Seeungeheuer" als "Drachen" wiedergegeben sind. Die gemischten Chöre der "Geretteten", gegen Schluss vom Frauenchor verstärkt, sind hier ausschließlich von 21 betont "irdischen" Geräuschen begleitet. Dazu gehören die Klänge ungestimmter Instrumente (Maracas, Holzblöcke, Claves, Guiro, Basstrommeln, Tomtoms, Bongos, Tambourin, Schellenbaum, Handgelenkglöckchen, Tamtam, Gongs, hängendes Becken, Triangel, Ratsche, Rassel und Trillerpfeife) sowie vier von den Chorsängern selbst produzierte, in präziser Rhythmik eingesetzte Körpergeräusche: Fingerschnalzen, Händeklatschen, Schenkelschlagen und Fußstampfen. Unter dem Eindruck dieser untraditionellen Geräusche wird der Psalm mit seinem heeren Lobpreis der Größe und Güte Gottes zu einem der Elemente des Werkes, die das traditionelle Gottesbild des biblischen Textes musikalisch hinterfragen.

Das abschließende gewaltige "Credo" besteht aus 12 Abschnitten von insgesamt 42 Minuten Dauer sowie einem 4minütigen Epilog. Es wird von 12 rund um das Auditorium aufgestellten gemischten Chören, deren Kleider die Farben der 12 Edelsteine des himmlischen Jerusalem haben, im 12- bis 36stimmigen, nur von Kirchenglocken begleiteten Satz gesungen. Die 12 Abschnitte beginnen leise und beschreiben ein ganz allmähliches, aufgrund seiner Ausdehnung mächtiges crescendo. Jeder Abschnitt besteht aus einer kurzen, einstimmigen Beschwörung Gottes, der als Erwiderung eine polyphone gesetzte Ausführung über einen Glaubensartikel folgt. Die Beschwörung Gottes lautet zwölfmal identisch: "Gott der Herr ist das Universum"; die Erwiderungen erläutern verschiedene Aspekte der Unendlichkeit und bezeugen einen abstrakten Pantheismus: Gott ist alles, alles ist Gott. Die Attribute des Universums sind zugleich Attribute Gottes: "Das Universum ist alles, was existiert. Das Universum ist unendlich in seiner Ausdehnung, statisch in der Zeit. Das Universum bewegt sich nicht, denn es gibt keinen

Ort, wo es nicht schon ist. Das Universum erschafft sich nicht selbst, denn es ist bereits ganz und gar Sein. Das Universum ist nicht korrumpierbar, denn es gibt nichts, in das es sich wandeln könnte."

Schafer überträgt diese Aussagen auf die musikalische Form. Jedem der 12 Abschnitte liegt ein Zentralton zugrunde. Diese bewegen sich um den Quintenzirkel, bis der Epilog triumphierend den Kreis schließt. Dabei beschreibt der Klang der Sänger eine Kreisbahn um das Auditorium herum, indem die Beschwörung von den Stimmen des Sopran, Alt, Tenor oder Bass aus jeweils sechs im Uhrzeigersinn verschobenen Chören übernommen wird:

ABBILDUNG 12: *Apocalypsis*, vollkommene Kreisbewegungen im "Credo"

Abschnitt	1	2	3	4	5	6	
Tonzentrum	c	g	d	a	e	h	
Spieldauer	3'30"	3'30"	3'30"	3'30"	3'30"	3'30"	
	7 Min.		7 Min.		7 Min.		
Chöre in der Beschwörung	1-6	2-7	3-8	4-9	5-10	6-12	
Abschnitt	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**Epilog**
Tonzentrum	fis	cis	as	es	b	f	c
Spieldauer	3'50"	3'50"	4'00"	2'20"	3'30"	3'30"	4'00"
	14 Min.				7 Min.		
Chöre in Beschwörung	7-12	8-12 + 1	9-12 + 1-2	10-12 + 1-3	11-12 + 1-4	1-12	1-12

Jede Beschwörung beschreibt eine absteigende Linie, die allerdings in den letzten Abschnitten reich verziert und dadurch beinahe verschleiert klingt (Bsp. 16); jede 'Erwiderung' setzt der Beschwörung einen Aufstieg durch dieselbe Tonreihe entgegen (Bsp. 17).

BEISPIEL 16: Murray Schafer, *Apocalypsis*, Beschwörung Gottes im "Credo"

Beispiel 17: *Apocalypsis*, Erklärungen zu Gottes Unendlichkeit

Erwiderung 1: U - - - - u - - - u - - - - - -
ni - - - - verse is___ all___ all all__________
that__________ ex - - - - ists._____

Die in diesem "Credo" hymnisch gepriesene Gottheit hat nichts gemein mit dem anthropomorph geschilderten, Gehorsam verlangenden, Rache übenden Gott des Alten Testaments und der Offenbarung. Dies ist vielmehr der Gott der mystischen Erfahrung, in der der suchende Mensch sich selbst und all seine Hoffnungen auf tröstende, liebende oder auch nur strafende Zuwendung aufgibt. Allumfassend und sich selbst genug, scheint dieser Gott weder menschlicher Anbetung noch – letztlich – eines Christus zu bedürfen.

Das Spiel vom letzten Richter Christus ist also eingebettet in ein aus den vorchristlichen Texten im Prolog, dem endzeitlich eingebundenen Psalm und dem quasi post-christlichen "Credo" gebildetes Dreigespann. Es unterscheidet sich musikalisch und szenisch vom Prolog, der ohne Musik nur deklamatorisch gesprochen wird, vom Psalm, dessen Begleitung geräuschhaft ist und vokale Äußerungen von Rufen und Aufschreien bis zu harmonischem Singen umfasst, vom "Credo", das gesungen und von nachhallendem Glockenklang begleitet als quasi 'absolute Musik' ertönt – und von allen dreien, insofern sie nicht szenisch verwirklicht sind.

Die endzeitlichen Strafen als Horrortrip fürs Publikum

Die sieben auf den Offenbarungstext gründenden Szenen sind ihrerseits sehr unterschiedlich in ihrer klanglichen und dramatischen Intensität. Drei sind der Darstellung der Unheilserfahrungen, Katastrophen und Plagen vorbehalten; sie wirken vor allem auf theatralische Weise. Musik ist hier erfahrbar als das, was Schafer in vielen seiner pädagogischen Schriften als "sound organized with a musical intent" – mit musikalischer Absicht organisierten Klang – beschrieben hat. Der Einfallsreichtum, mit dem der

Komponist, alle visuellen und kinetischen Facetten selbst integrierend, diese Ereignisse hinsichtlich Regie, Bühnenbild und Klangkulisse verwirklicht, ist beeindruckend.

So öffnen sich die sieben biblischen Siegel als riesengroße Banner jeweils mit mächtigem Getöse vom Schnürboden herab über die ganze Höhe der Bühne, bis sie den im Bühnenhintergrund tagenden "himmlischen Hof", an den der Seher Johannes gerade gerufen wurde, vollkommen verdecken. Beim Entfalten der ersten 4 Siegel erklingen zudem verschiedene intensive Manifestationen des biblischen "Komm!" Der mit Hilfe eines Mikrophons von allen Seiten des Auditoriums gleichzeitig tönende Erzengel Michael schreit das Wort zuerst, langgezogen und andere anstachelnd (Schafer fordert seinen Klangpoeten hier auf zu "brüllen"). Ihm folgen zunächst die dabei plötzlich aufspringenden zwei gemischten Chöre und der Sprechchor, die vielstimmig ebenfalls "brüllen", dann der langanhaltend im höchsten Register schreiende Knabenchor. Das menschlich-unmenschliche Gebrüll wird bekräftigt durch einen Ausbruch auf dem Donnerblech und die frenetischen Rhythmen der Steeldrums.

Der kumulierte Lärm bringt jeweils einen der (von Tänzern gespielten) apokalyptischen Reiter auf die Bühne, der dann in wilder Wut auf die Chorsänger zusprengt. Diese fliehen voller Panik ins Publikum und unter dem Ansturm jedes weiteren Reiters immer tiefer in die hinteren Reihen des Auditoriums. Der zeitliche Abstand zwischen diesen Schreckensereignissen ist genau bestimmt: Das erste Siegel öffnet sich genau 12 Sekunden nach Beginn der dritten Szene, die weiteren nach jeweils genau 36 Sekunden. Nach dem Öffnen des fünften Siegels verlangt der Männerchor der Märtyrer in hektischen polyrhythmischen Ausrufen zu wissen, wieviel länger Gott noch zu warten beabsichtigt, bis er sie rächt, und die Bässe der gemischten Chöre wiederholen die Frage vierteltönig klagend "im Register tibetischer Mönche".

Nachdem genau in der Mitte der Szene das sechste Siegelbanner gefallen ist, gebietet der Erzengel kurzen Einhalt, damit eine von ihm eingesetzte Heerschar niederer Engel die Erwählten vor dem siebten Unheil schützend zeichnen kann. Dieser Vorgang des erwählenden Zeichnens, der den Sprechchor der "Verlorenen" mit Schreckensgeheul in den hintersten Bereich des Auditoriums fliehen lässt, wird klanglich eindrucksvoll begleitet: Sieben Paare riesiger "Engelsflügel", nach Schafers Anweisung aus Dachpappe zugeschnitten und an den Säulen des Auditoriums über den Köpfen des Publikums befestigt, werden in Bewegung gesetzt und schwingen nun laut und bedrohlich. – Wie die erste der dramatischen Szenen endet auch diese

kontrastierend mit einer vom unbegleiteten Knabenchor gesungenen einminütigen Seligpreisung.

In der auf den Psalm folgenden vierten Szene, die den sieben Posaunenengeln mit ihren drastischen Sühnerufen gewidmet ist, gibt es weitere theatralische Effekte; doch geht diesen zunächst Musik der traditionelleren Art – mit bestimmbarer Tonhöhe, Rhythmik und Klangfarbe – voraus. Auch hier jedoch ist die sprachliche Äußerung auf ein Minimum beschränkt. Jedes der Signale wird von Posaunen im unisono mit dem Tubaregister der Orgel sowie sieben auf einen Amboss schlagenden Hämmern ausgeführt. Diese Attacken erklingen wieder im Abstand von je 36 Sekunden, wobei jeder Klang 12 Sekunden nachschwingen soll. Zudem wird der Ton jedes Posaunenstoßes auch im Gesang aufgegriffen: Sechs Chorgruppen errichten in gestaffelten Einsätzen eine polyphone Textur zu dem Text: "Wehe — Wehe den Erdenbewohnern," wobei die langgezogene Note des ersten "Wehe" wieder gewaltig anschwillt und das kurze zweite "Wehe" durch einen Schlag der Bambusglocken unterstrichen wird.

Kaum haben sich die insgesamt gut zweihundert an diesen Weherufen beteiligten Sänger auf dreizehn Stimmen verteilt, da bricht alle geregelte Musik ab – auf die Sekunde genau in dem Augenblick, als der sechste Posaunenstoß erwartet wird. Der aber bleibt aus. Stattdessen erscheint eine Schar mit strähnigem Haar, Vampirzähnen, Schuppenkörpern und Skorpionschwänzen recht scheußlich aussehender Heuschrecken-Tänzer. Sie schwirren durch das Auditorium, wobei sie Geräusche ausstoßen, die dem allzu nahen Premierenpublikum angeblich die Haare zu Berge stehen ließen. (Da es sich dabei um eine Komponente der Musik Schafers handelt, sind diese Geräusche natürlich genau koordiniert mit dem in immer kürzeren Abständen erklingenden "tschk" der vereinten Chorsänger.) Eine Kadenz der Orgel und Blechblasinstrumente vertreibt schließlich die Plagegeister und bereitet den lange verzögerten sechsten Posaunenstoß vor, der seinerseits sieben Donnerschläge und erneute Schreie der vereinten Chorsänger auslöst. Für die letzte Minute allerdings erklingt wieder der tröstliche Kontrast einer Seligpreisung im unbegleiteten Knabenchor.

Der dritte Ausbruch siebenfacher apokalyptischer Strafe fällt in die vorletzte Szene, die "Vision vom Ende". Zunächst erklingen erneut von Amboss-Schlägen begleitete Wehe-Rufe der über zweihundert Chorsänger, gefolgt von einer wütenden Pedalkadenz der Orgel, in die hinein der Erzengel Michael den Fall Babylons verkündet. Der Knabenchor vertreibt zwar mit einer erneuten Seligpreisung die Weherufe und besänftigt die Orgel, doch der Seher Johannes erblickt den Reiter auf dem weißen Pferd,

den er als "König der Könige, Herr der Herren" begrüßt. Das vom Tonband eingespielte Geläute der "Salvator mundi"-Glocke aus dem Salzburger Dom bestätigt die symbolische Gegenwart des Heilands, und die "Geretteten" führen Johannes' Worte machtvoll crescendierend weiter.

Diese feierliche Stimmung wird jedoch mit erschreckender Gewalt durchbrochen, als sich die erste Schale des göttlichen Zornes entleert. Schafer beschreibt die Vorrichtungen, die er dafür verwendet sehen möchte, als sieben Eimer voller Nägel, Bolzen, Nieten und anderer metallischer Objekte, die aus großer Höhe auf riesige, hallende Zinnteller geschüttet werden. Zwar gibt er nicht an, wo genau im Auditorium diese Eimer mit den darunter hängenden Tellern angebracht werden sollen (ausnahmsweise enthält die Partitur an dieser Stelle nicht die sonst übliche Miniaturskizze zur Ortung der dramatischen Ereignisse), doch befindet sich das Publikum ganz sicher entweder direkt unter oder zumindest in der Nähe dieser bestürzenden Geräuschausbrüche und dürfte entsprechend erschreckt zusammenfahren. Allerdings kann ein aufmerksamer Zuhörer, nun schon vertraut mit Schafers Kompositionsweise, die nach jeweils 36 Sekunden erfolgenden weiteren Zornes-Ausschüttungen dann voraussehen. Da diese bei gleichbleibender Intensität daher zunehmend weniger erschütternd wirken, kehrt sich hier ironischerweise der in der entsprechenden Passage der Johannes-Offenbarung vermittelte Steigerungseffekt von einer Plage zur nächsten um.

Szenisch jedoch löst jede Explosion allerlei Ereignisse aus: Die "Verlorenen" heulen frenetisch und rennen laut zähneknirschend durchs Auditorium, Videos werfen Bilder von Zerstörung an die Wände, blendendes Scheinwerferlicht dringt von außen durch die Fenster des Auditoriums ein (oder scheint plötzlich aus ähnlich der realen Welt angehörenden, im Theatergeschehen unerwartbaren Ecken auf), die vier Lebewesen preisen laut rufend den gerechten Gott, der Frauenchor stößt in immer kürzer werdenden Abständen schreckliche Schreie aus, die riesigen Engelsflügel schlagen erneut und erzeugen viel Wind und Lärm (während weiterhin aus allen Lautsprechern das Geläut der Domglocke dröhnt), und das Publikum glaubt sich zweifellos im Pandämonium.

Nach der sechsten Explosion entsteht eine kurze dramatische Pause, während der ein leiser Trommelwirbel die Spannung erhöht und die schon vorher blass sichtbare "lebende Ikone Christi" immer heller an der Auditoriumswand aufscheint. Vier plötzlich ausbrechende instrumentale crescendi führen zur siebten Zornesschalenausschüttung, worauf die "Verlorenen" in Panik aus dem Auditorium rennen.

Visionen von Christ und Antichrist

Die drei oben beschriebenen Szenen extravaganten Spektakels, bei denen sich manche Theaterbesucher momentan sogar physisch bedroht fühlen mögen, erhalten ihre Berechtigung sowie auch ihre besondere Aussagekraft durch die sie umgebenden Szenen, in denen nicht das Mit- und Nach-Erleben, sondern das Anhören einer Schilderung im Vordergrund steht. In Hinblick auf die dramatische Verwirklichung nehmen diese eine Mittelstellung ein zwischen den das Auditorium einbeziehenden wilden Ereignissen und der schaustellerischen Statik in Prolog, Psalm und Credo: Zwei Szenen (1 und 5) zeigen Aktion, die sich aber auf die Bühne beschränkt; zwei andere (2 und 7) sind fast ganz statisch und unterscheiden sich nur durch Kostüm und Kulisse von nicht-dramatischer Darstellung.

Schafer hat die beiden Szenen, die Johannes' visionäre Entrückung auf die Bühne bringen, als komplementäre Bilder der Vollkommenheit entworfen: Alles, was mit menschlichem Streben und Glauben, aber auch mit menschlichem Irrtum und Versagen verbunden ist, verwirklicht sich als Mannigfaltiges der mystischen Zahl SIEBEN; alles, was die Vollkommenheit Gottes betrifft, ist in Form palindromischer Anordnungen auf der Grundlage der Zahl ZWÖLF dargestellt. In Szene 1 erklingt Johannes' einleitende Vision dessen, "der war und ist und kommen wird", vor einem Klanghintergrund, den 12 Gruppen wie einen musikalischen Teppich weben – aus Strängen, die die "Siebenfältigkeit" in jeder möglichen Dimension ausloten. Die je sechs Instrumental- und Gesangsgruppen wirken dabei wie über einen Klangraum verteilt, der als Kontinuum vom Bestimmten zum Unbestimmten und vom Verkörperten zum Körperlosen beschrieben werden könnte: Das Spektrum reicht vom Klang brechender Wellen und den Rhythmen von 7 Tamtams zu Orgelklängen, 7 hohen Holzbläsern, 7 Blechbläsern und 7 Xylophonen; von der Rezitation des Johannes auf dem Grundton *f* über die rhythmisierte Deklamation des Sprechchors und das monotone Singen des Märtyrerchors bis zu den extravaganten Konturen, mit denen der Frauenchor von "Alpha und Omega" singt, den aufwärts schwingenden glissandi in den oberen und den vielfach modifizierten Vokalen in den unteren Stimmen des gemischten Chores. Sieben dieser zwölf Gruppen (die Holz- und Blechbläser, Tamtams, Xylophone, die Märtyrer, der Sprechchor und die übrigen Männerstimmen) präsentieren Material, das in Hinblick auf einen von sieben Parametern zahlenmäßig genau geordnet ist. Die Parameter sind: Tempo, Puls, Länge der Passage, interne Abwechslung der Rhythmen, Anzahl der rhythmischen Einheiten einer Klanggruppe, Anzahl der Vokallaute und Anzahl der Silben

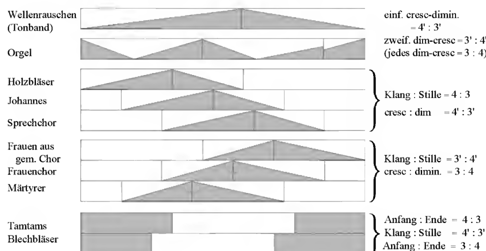
in einem Satz. Dabei richtet sich die Ordnung stets an der Zahl 7 und ihren Bestandteilen 3 und 4 aus. Doch besticht dieses vielschichtige Spiel, da es von keinem menschlichen Ohr erfasst werden kann, allenfalls beim Lesen der Partitur.

Einprägsamer für den Höreindruck sind zwei zusätzliche Manifestationen der Zahl 7: die tonale Ordnung anhand einer 7tönigen Skala auf *f*, dem Grundton von "Johannes' Vision" (diese Skala wird natürlich in 7facher Form klanglich verwirklicht), und das intuitiv erfassbare Verhältnis von Klang zu Stille sowie von großflächig anschwellender zu großflächig abschwellender Tonstärke.

Beispiel 18: *Apocalypsis*, die heptatonische (7tönige) Skala



Abbildung 13: *Apocalypsis*, Szene 1, Proportionen in der SIEBEN



Die Musik suggeriert hier die Welt vor dem eigentlichen Beginn der Offenbarung. Die Meereswellen, die hier rauschend und, auf dem Höhepunkt von Johannes' Ekstase, krachend zu hören sind, laden das Publikum an einen spezifischen irdischen Ort – die Insel, auf der dem Seher die endzeitliche Vision zuteil wird; diese erscheint somit dem symbolischen Himmelsraum der folgenden Szenen gegenübergestellt. Wie das alle Ebenen einbeziehende

Spiel mit der Zahl 7 zeigt, ist diese Welt scheinbar in sich vollkommen. Es mag daher kaum überraschen, dass die Mitglieder des Sprechchores – später als “die Verlorenen” entlarvt – Johannes mehr als andere Gruppen drängen, “den Leuten zu erzählen, was ist und was noch kommen wird”. Zwar schrecken sie beim Anblick des kosmischen Christus, der während der zweiten Szenenhälfte als “lebende Ikone” sichtbar ist, geblendet zurück, doch hält sie dies nicht davon ab, ihre Wissbegierde mit “Fürchtet-euch-nicht!”-Rufen zu untermauern.

Szene 2 ist in beinahe jeder Hinsicht das Gegenstück der ersten. Das Chaos irdischer Hektik ist verebbt, und es herrscht reinste Gelassenheit. Nur von einer Sanctus-Glocke begleitet singt der Knabenchor seine erste Seligpreisung, wobei er eine hexatonische (6tönige) Skala errichtet, die den Grundton *f* mit all den Tönen ergänzt, die in der heptatonischen (7tönigen) Skala der vorangegangenen Szene ausgespart blieben.

Beispiel 19: *Apocalypsis*, himmlische Seligpreisung und Hexatonik

mp p
Be - a - ti - - , be-a - ti - - , qui ad cae-nam nup-ti-a-rum a - - gni

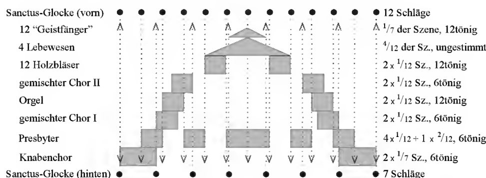
mp p
vo-ca - - ti - -, vo-ca - ti sunt

Bezeichnenderweise verschiebt Schafer die erste Seligpreisung des biblischen Textes (“Selig, wer diese prophetischen Worte vorliest und wer sie hört und wer sich an das hält, was geschrieben ist; denn die Zeit ist nahe”) zugunsten von “Selig, wer zum Hochzeitsmahl des Lammes eingeladen” aus dem 19. Kapitel. Indem er den Hinweis auf die zur heiligen Hochzeit Geladenen vorzieht, präsentiert er die in der Bühnenhandlung folgenden Ereignisse als bereits vollzogen. Schafers himmlische Heerscharen begleiten das erst allmählich wachsende Verständnis des Sehers nicht mit nostalgischer Erinnerung ans Paradies und hoffnungsvoller Erwartung auf die ewige Seligkeit, sondern erscheinen von Anbeginn allwissend. In ihrem Reich herrscht Vollkommenheit und Vollendung: Die Presbyter preisen den Herrn und die Geretteten knien bereits vor Gottes Thron, wobei beide Chöre sich der vom Knabenchor eingeführten hexatonischen Skala bedienen. Die himmlische Seligpreisung wird vervollständigt durch die vier “Lebewesen”, die in lang gezogenen, elektronisch verstärkten Rufen unbestimmter Tonhöhe ihr

"Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr, der Allmächtige ..." in den Raum schmettern.

Die drei Instrumentalfarben, die diese Szene beleben, spielen mit der Vollkommenheitszahl ZWÖLF. Der Orgel mit ihren sanft an- und abschwellenden Clustern weißer und schwarzer Tasten folgen die 12fachen Wiederholungen des 12tönigen Tonbestands durch die Holzbläser sowie, im Zentrum der Szene, die ebenfalls in 12 Halbtönen gestimmten 12 "Geistfänger". (Schafer beschreibt diese Fantasieinstrumente im Vorwort seiner Partitur als "bewegliche, an einer langen Schnur befestigte Röhren, die, wenn sie über dem Kopf des Spielers kreisend geschwungen werden, die ersten Partialtöne der Obertonserie produzieren.") Die musikalische Anlage dieser Szene am himmlischen Hof spiegelt die ewige Vollkommenheit auch in ihrem Spiel mit palindromischer Entsprechung und 12facher Aufteilung. Während die vorangegangene Szene mit ihrer überwältigenden Verwirklichung der Zahl SIEBEN als Erinnerung an die göttliche Dimension ZWÖLF Gruppen beteiligte, umfasst diese an der Zahl ZWÖLF orientierte Szene SIEBEN Schläge der hinten im Auditorium tönenden zweiten Sanctus-Glocke und verweist damit sachte auf die Menschheit, die hier ansonsten ganz in Vergessenheit geraten scheinen mag.

ABBILDUNG 14: *Apocalypsis*, die vollkommene Symmetrie am himmlischen Hof



Wie die Wahl der Klangfarben und Töne, die Anlage und der Chor-Text bestätigen, liegt der Akzent in der 2. Szene ganz auf der Heiligkeit des himmlischen Reiches, die in der Ewigkeitsperspektive, d.h. ohne erkennbaren Bezug zum Seher auf Patmos, geschildert wird. Einzig in der Mitte schafft Schafer ein entscheidendes Bindeglied sowohl zum Text der Offenbarung als auch zur vorangegangenen Szene. Genau im Zentrum aller symmetrischen Ereignisse, auf dem Höhepunkt des von den schwirrenden

"Geistfängern" verursachten crescendo, erfassen die Scheinwerfer den Erzengel Michael, der mit mächtig schallender Stimme fragt: "Wer ist würdig, die Buchrolle zu öffnen und ihre sieben Siegel zu lösen?" Die vier Lebewesen beantworten die Frage schon, bevor sie ganz erklungen ist: "Das Lamm wird die Buchrolle öffnen, das Lamm, das als Lösegeld gegeben wurde für die Menschheit, wird die Siegel erbrechen und das Schicksal der Welt offenbaren." Dieser erzählerische Beitrag zu einem ansonsten statischen Tableau, vorgetragen in einem Sprechgesang unbestimmter Tonhöhe, der die Sprecher als nicht-menschlich ausweisen soll (Schafer bedeutet den Darstellern der "Lebewesen" sogar, sie sollten ihre Vokale so ausdehnen, dass sie wie "weit entferntes Wolfsgeheul" klingen), bildet das Gegenstück zu Johannes' Deklamation in Szene 1, und die plötzlich beleuchtete Gestalt des Erzengels Michael korrespondiert mit dem projizierten Bild des kosmischen Christus in der zweiten Hälfte der 1. Szene.

Die beiden verbleibenden Szenen, die das Böse (5) und dessen Überwindung (7) betreffen, greifen etliche der soeben beschriebenen Elemente auf. Besonders interessant scheinen die beiden arabischen Komponenten – von denen die eine das verkommene Babylon porträtiert, die andere die Klage über die inzwischen versunkene Stadt – sowie das zweideutige Spiel mit der Zahl SECHS. Nachdem der Seher Johannes, aufgestachelt durch Michaels wiederholten Aufruf: "Weissage!", den Drachen beschrieben hat sowie seine Niederlage unter den Händen der himmlischen Armee und sein Wiederauftauchen als Meerestier, spricht der Usurpator selbst. Anders als sein Vorbild in der Offenbarung (dessen Taten geschildert werden, den man jedoch nie selbst sprechen hört) legt es Schafers Antichrist darauf an, mit Eloquenz zu beeindrucken. SECHSmal begrüßt seine mit einer Art Reporter-Mikrophon verstärkte Stimme die verzückten Zuschauer auf der Bühne als "Erdenbewohner!", wobei er erklärt, Gott sei tot, Patriotismus glorreich, technologisch bestimmtes Großstadtleben schön, Kultur und Gutherzigkeit gefährlich, der Computer als Gehirnersatz praktisch und Faulheit herrlich. Sechsmal unterstreichen 6 Trommler, die wie der fanatische Redner in Militäruniformen gekleidet sind, die anstachelnde Ansprache mit 6schlägigen Gesten. 6-6-6 – man erinnert sich – ist die Zahl des "Tieres" in der Offenbarung. Die "Verlorenen", die hier in grotesk moderner Kleidung auftreten, machen Blitzlichtaufnahmen und preisen die Wonnen der Gegenwart, während die Hure Babylon, projiziert als "lebende Ikone", die zechende Menge mit einem unzüchtigen Bauchtanz begeistert.

Szene 7 beginnt mit einer erneuten Seligpreisung, um dann auf die beiden Inkarnationen des Bösen, den Antichrist und die Hure, einzugehen. In sechs

halbminütigen Phrasen singt eine alte Frau sechs Permutationen eines auf sechs Wörter reduzierten einfachen Satzes ("Babylon [ist] zerstört, nun ist alles verloren"):

fallen 𝄐 Babylon, 𝄐 now 𝄐 all 𝄐 is 𝄐 lost
Babylon 𝄐 is 𝄐 fallen, 𝄐 now 𝄐 all 𝄐 lost
now 𝄐 is 𝄐 all 𝄐 lost, 𝄐 Babylon 𝄐 fallen
lost 𝄐 is 𝄐 Babylon, 𝄐 all 𝄐 fallen 𝄐 now
now 𝄐 all 𝄐 Babylon 𝄐 is 𝄐 lost, 𝄐 fallen
fallen 𝄐 is 𝄐 all 𝄐 Babylon, 𝄐 now 𝄐 lost

Jedes der 6 Wörter des Satzes ist mit einem "musikalischen Ideogramm" gepaart, so dass die seltsam stammelnde Totenklage melodisch als immer neue Anordnung in sich abgeschlossener Ein-Wort-Melismen erklingt. Dieses mit musikalischen Mitteln erzeugte Bild der Zerrissenheit erscheint wesentlich wirkungsvoller als das Schreckensgetöse aus der Szene des göttlichen Zorns. Interessanterweise wirkt auch das zerstörte Babylon noch als materielle Entsprechung des Antichrist: Selbst aus seinen Ruinen klingt das mysteriöse 6-6-6.

Während der Anfang der letzten Szene der dramatisierten Apokalypse die in Szene 5 dargestellten Ereignisse ergänzt, schlägt der Rest der Szene eine Brücke zurück zur himmlischen Seligkeit der Szene 2. Drei langgezogene, vielstimmig an- und abschwellende Halleluja-Rufe der "Geretteten" gehen über in die regelmäßigen, leisen Schläge von sechs großen Gongs, denen sich die gemischten, Männer- und Frauenchöre in sechs Gruppen summend als menschlicher Echoeffekt anschließen, um auf diese Weise ihrem Dank für die Vernichtung des Bösen wortlos Ausdruck zu geben. Nachdem die vier "Lebewesen" verkündet haben, dass das jüngste Gericht nun vollzogen ist, verlassen die Chöre einer nach dem anderen die nicht nach westlichen Skalen gestimmten Töne der Gongs, um mit erneutem Halleluja und dem "Veni Iesu" des Knabenchors die 7tönige Skala auf dem Grundton *f* neu zu errichten. Bald folgt 'alle Welt' den himmlischen Heerscharen in einer gemeinsamen Anrufung des kosmischen Christus. Dabei sublimiert sich der Klang zunehmend, bis das abschließende vielchorische "Come!" auf einem langen, einstimmigen *f* verklingt.

Die Christusbilder der beiden Offenbarungsopern

Wolfgang von Schweinitz legt seine musikdramatische Interpretation der Offenbarung des Johannes so an, dass die Christusfigur "X" als stets gegenwärtig empfunden werden kann. Christus ist Stellvertreter Gottes; er singt nicht nur alle jene Worte, die der biblische Text ihm in indirekter Rede zuweist, sondern auch die in wörtlicher Rede gehaltene Selbstdefinition des Gottvaters. Er ist es, der mit den Worten "Dies ist die Offenbarung" die eröffnende Erklärung gibt und damit das ganze nachfolgende Erlebnis des Sehers von Patmos unter seine Regie zu stellen scheint. In direkter Rede trägt er Johannes ausdrücklich auf, alles, was er sehen wird, aufzuschreiben und an die Gemeinden in Vorderasien zu schicken. Er spricht Johannes beruhigend zu und begleitet ihn als Führer durch die erschütternden Visionen; ebenso liebevoll begegnet er später seinen zwei Zeugen. Inmitten der von Gottes Zorn über die Menschheit ausgegossenen Strafen singt er von der immer noch möglichen Umkehr. Er kündigt sein letztes Kommen als etwas an, das von seiner jetzigen Anwesenheit unterschieden ist, das noch – wenn auch bald – bevorsteht, und nötigt die Menschen, dies zu bedenken. Um ihrer selbst willen liegt es ihm am Herzen, sie vorbereitet zu finden. Sein tiefer Bass unterstützt die Stimmen der beiden Johannes-Inkarnationen für das an ihn zu richtende, erwartungsvolle "Komm" und auch für das abschließende "Amen". Über seine Bühnenpräsenz hinaus ist dieser Christus musikalisch gegenwärtig durch sein charakteristisches Thema und durch sein musikalisches Identitätsemblem, die dreidimensionale Spiegelung.

Schafers Librettobearbeitung schafft ganz andere Ausgangsbedingungen. Da es in *Apocalypsis* keine Briefe gibt, entsteht schon gleich zu Beginn der Eindruck, keine Warnung sei nötig und keine Reue oder Sühne möglich. Damit rückt Schafer seine *Apocalypsis* in einen von der Prädestinationstheologie bestimmten Interpretationssrahmen. Als Johannes der Versiegelung der 144.000 zusieht, deutet er sie mit Worten, die die Geretteten zu "Auserwählten" erklären, während für die Verlorenen nicht nur ihre verdiente Strafe, sondern schon ihre ursprüngliche Verdorbenheit vorbestimmt scheint. Da bei Schafer das Ausgießen der Schalen des göttlichen Zornes *nach* dem Erscheinen Christi auf dem weißen Pferd geschieht, fällt das, was in der Bibel Gottes letzer Versuch ist, die Menschheit zur moralischen Umkehr zu bewegen, hier nicht mehr in die Zeit der Warnung, sondern bereits in die der letzten Strafe. Danach überrascht es dann vielleicht kaum, dass sich Schafers Johannes am Ende der Oper zu den Frommen gesellt und mit ihnen zusammen Christus bittet zu kommen, da *das jüngste Gericht vollendet ist.*

Das Ende von Johannes' Vision fällt also mit dem Ende der Zeit zusammen; folglich kann er die Offenbarung nicht mehr weitergeben. Dies ändert die ursprüngliche Absicht des Textes entscheidend.

Die Interpretation der Offenbarungsgeschichte als etwas, das vorbestimmten Gruppen in vorbestimmter Weise widerfahren wird, weil Gott es so gewollt hat – und nicht als etwas, das denjenigen droht, die es auch nach einer letzten drastischen Warnung versäumen, ihr Leben zu ändern – läßt sich auch in Schafers Musik nachweisen. Dies ist besonders auffällig in den drei Szenen des siebenfachen Horrors. Während die biblische Offenbarung uns die Katastrophen und Plagen in Form von *Beschreibungen* des besorgten Sehers Johannes vor Augen stellt und Schweinitz' Musik sie uns in Form von *Symbolen* nahebringt, die zwar gefühlsmäßig unmittelbarer sind als ein Bericht, aber doch intellektuell verarbeitet werden können, setzt Schafer sein Publikum der *Erfahrung* von Traumata aus. Der dramatische Effekt ist unbezweifelbar; doch bestätigt er den Eindruck, dass die Empfänger der göttlichen Strafe ebenso prädestiniert sind wie die Laster, mit der sie diese verdienen.

Schweinitz' Christus ist ganz Liebe, zum Verzeihen bereit, ohne eigene Bedürfnisse, voller Hoffnung auf die freie Entscheidung des Menschen zu ihm. Schafers Christus ist die Inkarnation eines Gottes, den sich schon die Propheten des Alten Testaments als zornig und auf Strafe bedacht vorgestellt haben, dessen Identität mit dem Universum, wie sie das Glaubensbekenntnis der Geretteten bezeugt, keines Sohnes oder Vermittlers bedarf, und der auch den Menschen des ersten Jahrhunderts nur als "lebende Ikone" erschien.

Der Wiedergekreuzigte

In seinem Roman *Ho Christós xanastavrónetai* [Der wiedergekreuzigte Christus] beschreibt Nikos Kazantzakis (1885-1957), wie der Hirte Manolios damit betraut wird, im nächsten der Passionsspiele, die seine exilgriechische Dorfgemeinde alle sieben Jahre aufführt, die Rolle des Christus zu spielen. Als er in Vorbereitung auf diese Aufgabe über sein Leben nachdenkt, entdeckt er die eigene Affinität zu Jesus. Die Schlussfolgerungen, die er aus dieser Einsicht für sich selbst und seine Mitmenschen zieht, sind den Wohlhabenden und Sinnenfreudigen des Dorfes jedoch ein Ärgernis. Da er seine neu gewonnene religiöse und sozial-ethische Haltung nicht aufgeben will und sich auch bald nicht mehr seiner niedrigen Stellung gemäß einschüchtern lässt, stellt er eine Bedrohung für den Status quo dar. Am Ende tötet ihn seine Dorfgemeinschaft für seine angeblich "bolschewistischen" Ideen von brüderlicher Liebe und sozialer Gerechtigkeit.

Wenige Jahre, nachdem Kazantzakis' Roman 1948 auf griechisch, 1951 auf deutsch und 1954 auf englisch erschienen war, erbat der nach Nordamerika emigrierte tschechische Komponist Bohuslav Martinů (1890-1959) die Zustimmung des Dichters, auf der Basis der englischen Übersetzung ein Libretto ausarbeiten zu dürfen. Dieses wurde zur Grundlage seiner fünfzehnten Oper, *The Greek Passion*, die er ursprünglich für das Londoner Covent Garden komponierte. Das berühmte Haus lehnte jedoch die erste, 1957 eingereichte Fassung mit der Begründung ab, das Werk enthalte zu viel gesprochenen Dialog. Es ist dem Martinů-Forscher Aleš Březina zu verdanken, der das Manuskript aus in alle Winde verstreuten Fragmenten rekonstruierte, dass diese Urfassung schließlich 1999 im Rahmen der Bregenzer Festspiele aufgeführt werden konnte. Eine nach den Anregungen der Londoner Kritiker revidierte Fassung, die Martinů 1959 fertiggestellt hatte, erfuhr ihre Premiere dagegen bereits 1961 in Zürich und liegt heute auch in einer CD-Gesamtaufnahme vor.

Manolios ist ein ungewöhnlicher Roman- und Opernheld, insofern seine Biografie als Nachstellung – 'Refiktionalisierung' – der biblischen Passionsgeschichte angelegt ist. Diese wird im Roman ergänzt durch zwei weitere mythopoetische Stränge, die der Haupthandlung Tiefe verleihen und der Christusfigur erlauben, zusätzliche Dimensionen aufzuschließen.

Literaturwissenschaftler, die sich mit Kazantzakis' Roman beschäftigen, erkennen in ihm eine Kristallisation zweier den Autor lebenslang bewegender Themen: das religiös motivierte Selbstopfer und den moralischen Anspruch innerhalb menschlicher Gemeinschaften. Die Haupthandlung, die Vorbereitung auf das geplante Passionsspiel, lässt sich im Lichte der Auseinandersetzung mit christlichen Themen in anderen Werken des Dichters, vor allem in *Mein Franz von Assisi* und *Die letzte Versuchung Christi*, beleuchten; der zweite Strang, das Dilemma der aus einem anderen griechischen Dorf vertriebenen Flüchtlinge und die feindselige Haltung, die ihnen aus der wohlhabenden Schwestergemeinde entgegenschlägt, spiegelt sicher nicht zuletzt Kazantzakis' grundlegende Lebenserfahrung: Während vieler im Ausland verbrachter Lebensjahre beklagte er sich oft, dass es dem modernen Griechenland an echter Vision und Menschlichkeit fehle und die orthodoxe Kirche auf das Liturgische fixiert sei, aber die Diakonie vernachlässige. Ähnliche geistige und biografische Gründe mögen für Martinůs Affinität mit dem Stoff gelten. Auch er schrieb etliche religiöse Werke, die jenseits des Liturgischen eine eigenständige Auseinandersetzung mit biblischen Themen dokumentieren (vgl. vor allem seine *Feldmesse* und *Die Weissagungen Jesajas*). Als eingebürgerter Amerikaner tschechischer Geburt, der wiederholt den Verdächtigungen sowohl McCarthys als auch der heimischen Kommunisten ausgesetzt war, hatte er zudem Anlass, über die manchmal zweifelhafte Mitmenschlichkeit seines ursprünglichen und seines adoptierten Volkes nachzudenken.

Wie bei jeder Bearbeitung eines umfangreichen Romans kann ein Opernlibretto den Text natürlich nur auszugsweise wiedergeben. Martinů beschränkt sich auf eine stark gekürzte und vereinfachte Fassung von Kazantzakis' Erzählung. Doch obwohl er viele Details, die den Roman so reich machen, auf der sprachlichen Ebene auslässt, gelingt es seiner Musik, die besondere Tiefe der dichterischen Psychologie und Charakterzeichnung auszuloten. Dabei spiegelt die revidierte Fassung, für die das Libretto erneut gestrafft wurde, die komplexe literarische Vorlage sogar oft noch differenzierter als die längere Erstfassung. Musikalische Symbole ergänzen viele der Aspekte, die durch die Textkürzung unterdrückt werden mussten, und Anspielungen auf musikalische Genres beleuchten Dimensionen, die im Roman allenfalls angedeutet sind.

Bevor ich die musikalische Interpretation diskutieren kann, möchte ich die mehrschichtige Thematik in großen Linien zu skizzieren. Zunächst sollen die Stränge der Handlung, in denen Kazantzakis die Passionsgeschichte umsetzt, beleuchtet werden; sodann die Implikationen, die sich aus den beiden

zusätzlich in die Handlung integrierten Mythopoesen ergeben. Es geht darum zu zeigen, in welcher Weise die Verflechtung mit alttestamentlichen und mythologischen Episoden dazu beiträgt, die neutestamentliche Passionsgeschichte und die zeitlosen Ideale hinter der vertrauten Figur des Mannes von Nazareth neu zu beleuchten. Auf dieser Basis kann später gefragt werden, welche Bedeutung den offenen und versteckten Anklängen an verschiedene traditionsgemäß mit dem Passionsthema verknüpfte Musikgattungen zukommt und welche Dimension die Verwirklichung als Oper dem zunächst auch als Oratorium vorstellbaren Stoff hinzufügt.

Kazantzakis' moderne Passionsgeschichte auf drei Ebenen

Bei allen Strängen handelt es sich um eigentlich zeitlose Refiktionalisierungen uralter Themen. Entsprechend bleibt die Zeitbestimmung vage. Zwar konnten Vorwürfe des Bolschewismus, wie sie Manolios gemacht werden, erst nach 1903 formuliert werden, und bis zum Jahre 1930 hatten die letzten griechischen Minderheiten Vorderasien verlassen. Doch diese Eckpunkte liefert uns die Kenntnis der Weltgeschichte, nicht der Roman selbst. Alle anderen Facetten stellen sich erst recht als zeitlich undefinierte Geschehnisse dar – oder als das, was Mircea Eliade "die rituelle Wiederholung der Mythen" genannt hat.

Wenn die Einwohner von Likovrisi, einem kleinen, aber wohlhabenden griechischen Dorf in Anatolien, feststellen, dass es an der Zeit ist, ihr alle sieben Jahre veranstaltetes Passionsspiel vorzubereiten, so ist dies nur die oberste Schicht der verschiedenen Vergegenwärtigungen innerhalb dieser Erzählung. Bezeichnenderweise ist es zudem diejenige, die am Ende *nicht* verwirklicht wird: Es gibt anlässlich des nächsten Osterfestes kein Passionsspiel, da der Hauptdarsteller bis dahin längst getötet worden ist. Doch nicht einmal von Proben liest man im Roman; nachdem die Besetzung feststeht, scheinen keinerlei praktische Schritte in Richtung auf die Aufführung unternommen zu werden. Die Wahl der Schauspieler durch den kirchlichen Intendanten Priester Grigoris bleibt das einzige greifbare Anzeichen für die angeblich geplante Festdarbietung.

Auf einer zweiten Ebene jedoch, der der psychologischen Transformation der Beteiligten, gibt es einschneidende Entwicklungen. Die Passionsdarsteller beginnen, ihre alltäglichen Handlungen und Entscheidungen im Lichte der für sie vorgesehenen Rollen neu zu beurteilen; ihre versuchsweise Identifikation mit den biblischen Personen führt zu Veränderungen in

Verhalten und Grundeinstellung. Die drei designierten Jünger, Giannakos/Petrus, Kostantis/Jakobus und Michelis/Johannes, bemühen sich plötzlich, moralisch bessere und geistig mutigere Männer zu werden, wobei das ehrliche Eingeständnis, dass sie von der Verwirklichung dieses Zieles noch recht weit entfernt sind, einen wesentlichen Teil ihrer Läuterung ausmacht. Die schöne Dirne Katarina, die nicht zuletzt ihres Gewerbes wegen für die Rolle der Maria Magdalena ausgewählt wurde, beginnt, ihren Lebenswandel zu bereuen und zu ändern. Es gelingt ihr, die Anziehungskraft, die sie für den Hirten Manolios empfindet, in Hinblick auf die biblischen Rollen, die nun durch ihrer beider Alltag scheinen, zu deuten und auf diese Weise zu sublimieren. Schließlich erlaubt sie sich den Gedanken, dass Jesus ihr ebenso wie der neutestamentlichen Sünderin vergeben werde, und fühlt sich durch diese Hoffnung wie erlöst. Panagiotaros, der trotz seines zornigen Protestes für die Rolle des Judas vorgesehen wird, verzehrt sich in der Entrüstung darüber, dass er, wie er meint, erkannt worden ist als einer, der Christus verraten würde, und wird infolge seines Grolls mit jedem Tag gemeiner und hinterhältiger.

Der Identifikationsprozess, den der Hirte Manolios durchläuft, ist der vielschichtigste. Er war im Dorf schon immer als fromm, sanft und gut bekannt. Jetzt jedoch integriert er sein Rollenverständnis in seinen Alltag in einer Weise, die weittragende Konsequenzen für seinen Lebensentwurf nach sich zieht: Er meint, seine Verlobung zur der sinnlichen Lenio lösen zu müssen, da er es als unmöglich empfindet, Christus darzustellen, wenn er eine Frau berührt hat. Zu seiner eigenen Überraschung verleiht die Rolle ihm auch den – für einen Knecht in der Dorfhierarchie unerhörten – Mut, seine Stimme zur Verteidigung der Flüchtlinge zu erheben, die von der Gemeinde abgewimmelt und missachtet werden.

Eine ähnliche Transformation geschieht auch auf Gruppenebene. Eines der bewegendsten Beispiele ist die Szene, in der sich die drei Aposteldarsteller zusammensetzen, um miteinander die Bergpredigt zu lesen, wobei sie mit schlichter Ernsthaftigkeit versuchen, die einzelnen Sätze auf ihre Lebenssituation zu übertragen und ihnen eine Bedeutung abzuringen, die sie begreifen können. Als die drei Männer später äußern, dass ihnen nicht klar ist, wie sie sich bestmöglich auf die ihnen übertragene Aufgabe als Jesu Jünger vorbereiten können, ermutigt sie der Priester der Flüchtlinge, Fotis, genau so weiterzumachen wie bisher, da sie mit ihrem Verhalten "den geraden Weg zur Passion und Kreuzigung Christi" eingeschlagen hätten.

Die dritte Schicht der Anverwandlung ist vielleicht die überraschendste, da sie Personen betrifft, die kaum oder gar nicht am Passionsspiel beteiligt

sind und nun, ohne es zu merken, Rollen in der alltäglichen Realisierung übernehmen. Auf dieser Ebene erleben wir nicht so sehr eine Nachstellung der Geschichte von Golgatha als vielmehr eine der denkbaren Verwirklichungen einer archetypischen Konstellation: einen Mythos im weitesten Sinne des Wortes. Indem die Leute von Likovrisi zu unfreiwilligen Mitspielern in dieser Aktualisierung werden, beleben sie einen Topos, der den Erzählungen der vier Evangelien noch vorausgeht. Der Hintergrund für die Erfahrung Manolios' innerhalb dieser Dorfgemeinde ebenso wie für die des Jesus von Nazareth ist der Archetyp vom inspirierten Menschen, der sein Leben der geistig-seelischen Läuterung seiner Gesellschaft weiht. Predigend, nötigend und schließlich für mehr Gerechtigkeit innerhalb der Gemeinschaft sogar kämpfend versucht er, deren egoistische und materialistische Gedanken auf eine selbstlose Sicht hin zu erweitern, die Raum schaffen würde für eine wirkliche Verbindung mit dem Göttlichen. Er findet Jünger, stört die Zufriedenen und Selbstgerechten auf, und wird schließlich getötet. Die typische Rechtfertigung für die Exekution ist, dass er eine Gefahr für Gesetz und Ordnung darstellt; doch in Wahrheit sind seine Ansprüche den Selbstbezogenen und Privilegierten einfach zu unbequem.

Im Gegensatz zum angekündigten, aber nie realisierten Passionsspiel finden die soeben skizzierten Anverwandlungen in Anatolien tatsächlich statt, und wirkliche Menschen kommen dabei ums Leben.

Zeichen und Bilder eines neuzeitlichen Kalvarienberges

Kazantzakis durchsetzt die Refiktionalisierung der neutestamentlichen Geschichte mit vielerlei Anspielungen, die vom Symbolischen bis zum Tiefenpsychologischen reichen. So heißt der Weidegrund, von dem der Hirte Manolios zum Zwecke seiner Rollenbesetzung heruntergerufen wird, "Jungfrauenberg" und erinnert darin an Jesu Herabsteigen zur Menschheit durch die Geburt von einer 'Jungfrau'. Wie der biblische Jesus erfährt auch Manolios drei Berufungen. Die erste ist seine Wahl zum Hauptdarsteller im Passionsspiel, die Kazantzakis (nicht allerdings Martinů) als von äußerlichen Faktoren wie seinen hellen Haaren, blauen Augen und zarten Gliedmaßen beeinflusst erklärt; seine Frömmigkeit und Sanftmut werden lediglich als angenehme Zusatzqualitäten akzeptiert, während die Tätigkeit als Hüter einer Schafherde nach Meinung der Dorfältesten seiner Eignung für die Rolle des "guten Hirten" Jesus entgegenkommt. Seine zweite Berufung geschieht durch einen Traum Katarinas, in dem sie ihn sieht, wie er den Mond gleich

einem Apfel in Scheiben schneidet und ihr zu essen gibt. Als sie ihm davon erzählt, interpretiert Manolios diesen Traum mit für einen einfachen Schäfer erstaunlicher Sicherheit, indem er erklärt, der Mond sei das reine Licht des göttlichen Wortes, das er erwählt sei, in verdaulichen Portionen auszuteilen. Auch die dritte und letzte Berufung steht in Zusammenhang mit einem traumartigen Zustand, den diesmal Manolios selbst erlebt. Als der türkische Aga ganz Likovrisi für den Mord an seinem Liebling Giousoufaki verantwortlich machen will, glaubt Manolios eine Stimme zu hören, die ihn beauftragt, sich für seine Dorfgemeinschaft zu opfern. Er ist natürlich unschuldig, doch legt er ein falsches Geständnis ab und bietet sich als Sündenbock an, damit seine Dorfleute vom Zorn der türkischen Obrigkeit verschont bleiben – eine durchsichtige Parallele zu Jesu Begründung seines Opfertodes.

Wenn Manolios sich an Michelis – im Leben der Sohn seines Brotherrn, im Passionsspiel sein Jünger – wendet und ihn mahnt, Treue gegenüber Gott habe Vorrang vor der Verpflichtung gegen die Eltern, könnte man meinen, er zitiere die biblische Aufforderung, Vater und Mutter zu verlassen und Jesus zu folgen. Dagegen wird Michelis' Vater zum unfreiwilligen Mitspieler, als er seinen Sohn herausfordert, zwischen ihm und Manolios zu wählen, und dadurch dem zur Jüngerrolle Bestimmten das Bekenntnis entlockt, er wähle "den Weg Christi." Manolios selbst wiederum beschreibt den Weg Christi ausschließlich in Bildern, die dem Dorfleben entlehnt sind, und verschränkt so die beiden Ebenen auch in anderer Richtung.

Die Zeichen und Bilder setzen sich auch in den Lokalitäten fort. Manolios hält seine erste große Predigt zu den Dorfbewohnern, in der er sie dringend ersucht, die Flüchtlinge als unglückliche Brüder anzuerkennen und ihnen mildtätig entgegenzutreten, vor einer dem Propheten Elias geweihten kleinen Kirche auf einem Berg. In dieser "Bergpredigt" berichtet er, dass Christus direkt zu ihm geredet und ihm versichert habe, sein Sprechen und Handeln zu leiten. Später erzählt er ein Gleichnis von einem Mönch, der auf eine langersehnte Pilgerreise ins Heilige Land verzichtet, um das dafür angesparte Geld einem armen Mann zu geben, in dem er Christus erkennt. Dieses neutestamentlich anmutende Gleichnis, versetzt in die Lebenswelt der im anatolischen Exil lebenden Griechen, erinnert diese in zeitloser Weise daran, dass Christus überall ist, auch unter ihnen – immer, auch gerade jetzt.

Die Rollenidentifikation der Dorfleute, die bestimmt sind, Jesu Gefolge zu spielen, äußert sich in unbewusst zitierenden Worten und Handlungen. Der verwöhnte Gutsbesitzersohn Michelis, der anfangs betont, seine Rolle als Jünger werde nichts an seiner sonstigen Beziehung zum niederen Hirten seines Vaters ändern, ist der erste, der erklärt, er werde Manolios in allem,

was dieser vorhabe, unterstützen und ihm von jetzt an folgen. Er wird damit sein erster Jünger, und zwar im Leben des Dorfalltags und im Zusammenhang mit dem Schicksal der Flüchtlinge, *nicht* in der Welt des Passionsspiels. Giannakos' Komplott mit dem geizigen alten Ladas, die verzweifelten Flüchtlinge mit falschen Versprechen um ihre Juwelen zu betrügen, seine prompte Reue und seine Buße durch großmütige Verteilung all seiner Habe erscheinen vordergründig als Teil des dörflichen Szenarios. Der geplante Betrug geschieht sogar aus Trotz gegen Manolios' Ermahnung an den Freund, ein Darsteller des Jüngers Petrus müsse sich auch privat wie ein guter Christ verhalten. Doch als der Priester Fotis die Vergebung, um die Giannakos ihn zerknirscht bittet, in die Worte kleidet, "auch Petrus verriet Christus", erscheint selbst der nur beabsichtigte Verrat noch als unbewusstes Segment in der Nachstellung der Passionsgeschichte.

Katarina ist die erste unter den Dorfleuten, die den Flüchtlingen Almosen gibt; sie überlässt ihnen später sogar ihr einziges Haustier, eine Ziege, damit die armen Kinder wenigstens Milch haben. Wie ihr Vorbild in der Bibel versteht sie Jesu Botschaft als erste. In Martinůs Libretto (nicht in Kazantzakis' Roman, wo sie sich für Manolios opfert in der Hoffnung, dadurch seinen Sühnetod verhindern zu können), ist diese liebevolle Frau, die von den rechtschaffenen Dorfbewohnern verachtet und gemieden wird, die erste, die über Manolios' Leichnam weint. Auch damit folgt sie unbewusst dem Beispiel der Maria Magdalena und deren Schmerz unter dem Kreuz. Panagiotaros, der felsenfest behauptet, er könne sich mit dem Verräter Christi in keiner Weise identifizieren, versäumt keine Gelegenheit, Manolios zu verleumden. Er bringt das Gerücht in Umlauf, der Hirte sei ein Moskauer Spion und die Flüchtlinge Bolschewiken, die dieser herbeigerufen habe, damit sie das reiche Dorf unterwandern. Als der türkische Aga nach konkreteren Beweisen verlangt, um Manolios für schuldig zu erklären, behauptet der für seine Informantendienste gut bezahlte Panagiotaros, er sei Zeuge gewesen, wie Manolios den einzigen Toten in der Schlägerei zwischen den Dorfbewohnern und den Flüchtlingen selbst gemordet habe. Dieser doppelte Verrat spiegelt den des biblischen Judas nicht nur, sondern übertrifft ihn bei weitem.

Der Dorfpriester Grigoris plant nicht, im Passionsspiel selbst eine Rolle zu übernehmen, doch hat er in der unbewussten Anverwandlung des Alltags einen entscheidenden Part. Als ein Pfarrer, der sich bereichert, indem er seine Gemeinde durch angedrohte Höllenstrafen zum Kauf von Ablässen veranlasst und seinen Tempel in einen Marktplatz verwandelt, ist er eindeutig nach dem Vorbild der biblischen Pharisäer entworfen. Auch Manolios' Anklage

an den Priester, "ihr seid es, die Popen, die Christus gekreuzigt haben", erinnert an Jesu Worte an die Pharisäer. Grigoris erhebt sich zum allein qualifizierten Interpreten der Botschaft Christi, die, wie er genau zu wissen behauptet, nie dazu gedacht war, wörtlich verstanden oder gar im Einzelnen in die Tat umgesetzt zu werden. Er geht sogar so weit, seine Gemeinde zu falschen Geständnissen zu nötigen, vor denen selbst die nicht allzu Frommen aus Angst, eine Gotteslästerung zu begehen, zurückschrecken. Um sich bei den Machthabern einzuschmeicheln, denunziert er Manolios wegen angeblicher politischer Machenschaften, die den Sturz des ottomanischen Reiches herbeiführen sollen – ein unheimlich anmutendes Echo der Behauptung der Sanhedrin gegenüber den römischen Autoritäten in Jerusalem, Jesus plane eine Revolution, die das römische Reich zerstören und ihn zum König erheben solle. Er befielt seiner Gemeinde sogar, sich – wie das jüdische Volk bei Pilatus – unter dem Balkon des Aga zu versammeln und "Manolios! Gib uns den Manolios heraus! Er soll des Todes sein!" zu rufen. Schließlich stachelt er sie von der Kanzel herab auf, den Buße predigenden Hirten als Schänder des Namens Christi zu verurteilen, legt Panagiotaros ausdrücklich nahe, Manolios zu töten, und erklärt den Lynchmord als zur Reinhaltung der biblischen Lehre nötig und gerechtfertigt.

Selbst der Aga, der seine griechischen Untertanen halb kurios, halb lästig findet und ihr Schauspiel kaum zur Kenntnis nimmt, handelt in gespenstischer Übereinstimmung mit seiner Rolle als Pilatus. Obwohl er zugibt, dass er Manolios unschuldig weiß, ihn allenfalls aufgrund seines religiösen Eifers für ein wenig verrückt hält, entscheidet er schließlich, dass eine Einmischung in die internen Streitigkeiten der Griechen zu mühsam und möglicherweise sogar riskant für seine Karriere wäre. Also liefert er den Gefangenen an die Dorfleute aus, doch nicht ohne betont zu haben, dass er seine Hände in Unschuld wasche. Die Prozession, in der Manolios sodann vom Haus des Aga zu der Kirche geschleppt wird, in der er getötet werden soll, setzt den unwillkommenen Bußprediger Fußtritten, Schlägen und verächtlichen Spucksalven aus und verläuft damit ebenfalls analog dem Kreuzweg. Sogar einige deplazierte Details stellen das biblische Vorbild nach: Der Aga schneidet seinem Leibwächter ein Ohr ab und ahmt damit unwillkürlich die Tat nach, mit der Petrus nach Jesu Verhaftung einen Soldaten verstümmelte; und auf dem Weg zum Haus des Aga weist Manolios auf einen krähenden Hahn hin, bevor er den um sein eigenes Leben besorgten Jünger Kostantis heimschickt – als habe er eine Entsprechung zur Verleugnung des Petrus verhindern wollen, die die unbestechliche Natur aber dennoch bestätigt.

In einer Hinsicht nur führt Martinůs Kürzung zu einer Unstimmigkeit. Bei Kazantzakis findet die Heirat zwischen Manolios' früherer Verlobter Lenio und dem Hirtenjungen Nikolios im April statt; die psychologische Entwicklung der Passionsschauspieler und die zunehmende Verzweiflung der Flüchtlinge fällt vor allem in die Zeit nach dieser Hochzeit und zieht sich über Monate hin, bis Manolios am Nachmittag des 24. Dezember ermordet wird. In Martinůs erster Fassung dagegen folgen Exkommunikation und Tötung unmittelbar auf die Hochzeit. Wenn die Zuschauer dann von Winterkälte und Weihnachtsglocken hören, müssen sie sich fragen, wo die Zeit geblieben ist, über deren Verlauf die dramatische Handlung nichts sagt. In der revidierten Fassung sind alle Hinweise auf Jahreszeiten vermieden. Dadurch geht jedoch ein eindrucksvolles dramatisches Detail verloren: dass nämlich das Dorf Christi Geburt am Abend desselben Tages feiert, an dem es seinen Darsteller ermordet hat. In beiden Libretti ist die eigentliche "Passion", die letzte Woche im Leben des Christusdarstellers mit Verrat, Folter und tapferem Abschied, auf ein Minimum beschränkt. Doch ist dies vielleicht nur dann ein Nachteil, wenn man darauf besteht, das Libretto mit der Romanvorlage zu vergleichen. In ihrer musikalischen Umsetzung erhält die Geschichte eine Logik ganz eigener Art.

Am bestechendsten in dieser Anverwandlung auf der dritten Ebene sind die Wunder und symbolischen Handlungen. Kazantzakis' Wahl von Ort und politischem Kontext sind natürlich transparent: Die türkische Herrschaft über die Griechen entspricht der römischen über die Juden zur Zeit Jesu. Der zeitliche Rahmen, in dem sich die Geschichte entwickelt, ist ebenfalls bedeutsam: Zwischen der Herbeirufung des Manolios vom "Jungfernberg" am Ostersonntag und seiner Ermordung am Weihnachtsabend entfaltet sich der Weg zu dieser wiederverkörperten Passion zeitlich genau komplementär zum Leben Jesu. Manolios' übernatürliche Erfahrung, in der er sich "vom Licht gekreuzigt" fühlt, verweist nicht nur auf das Kreuz von Golgatha, sondern darüber hinaus auf einen anderen Nachfolger Jesu, den heiligen Franziskus von Assisi, der sein Stigmatisierungserlebnis mit eben diesem Bild beschrieb. Ähnlich interessant ist Manolios' Traum von den Versuchungen des Teufels, in dem sowohl seine frühere Verlobte als auch die schöne Katarina ihn zu unkeuschem Handeln verlocken, Giannakos ihm vorwirft, er sei für die Rolle des Christus in Gedanken nicht rein genug, und der Priester Grigoris seine Selbstzweifel verstärkt. Die Bilderfolge erinnert nicht nur an Jesu Versuchungen durch den Satan, sondern auch an jene, die der Wüstenheilige Antonius erfahren musste (sowie an deren Umsetzung in der Traumszene aus Hindemiths Oper *Mathis der Maler*).

Das geheimnisvollste unter den Wundern in Kazantzakis' Geschichte betrifft die fünf Gesichter Christi, verwirklicht in den beiden Masken, die Manolios schnitzt, während er seinem Rollenvorbild immer ähnlicher wird, und den drei Erscheinungsformen, die seine eigenen Züge annehmen. Die erste Maske, die Manolios während seiner Selbsterforschungsphase fertigt, wird beschrieben als ein dreifaches Gesicht: Es lächelt, wenn man es von vorn betrachtet, weint, wenn es nach rechts gedreht ist, und blickt im linken Profil resigniert und stolz. Die zweite Maske zu schaffen wird Manolios zum Bedürfnis, als er zu verstehen meint, dass Christus gegen Ende seines Lebens nicht mehr geduldig, sanft und gelassen, sondern auch hart und zornig war. Zu den lebendigen Masken gehört zunächst der scheußliche Ausschlag, der sich (in einer bei Kazantzakis ausführlich behandelten, bei Martinů ausgesparten Episode) auf Manolios' Gesicht ausbreitet, als er der Versuchung zu unterliegen droht, Katarinas erotischer Lockung nachzugeben. Diese 'Maske' wird als Archetyp erklärt und später gedeutet als Symbol für das Kreuz. Die Verunstaltung verschwindet auf plötzliche und wunderbare Weise in dem Augenblick, als Manolios vom Berg herabeilt, um als Sündenbock für sein Dorf zu sterben, was als eine Art Auferstehung im Geiste gedeutet wird. In einer anderen Szene erzählt Giannakos davon, wie er in einer Vision Manolios' Kopf von einem Schein umgeben gesehen habe, einem Zeichen seiner Heiligmäßigkeit, das sich die anderen Jünger sofort vorstellen können. Das fünfte und letzte Wunder schließlich enthüllt sich erst im Tod: Die Trauernden finden Manolios gezeichnet von einer großen, sein Antlitz quer durchschneidenden Messerwunde, die genau derjenigen gleicht, die er, ohne recht zu wissen warum, in seine zweite Christusmaske geschnitzt hatte.

Mit dieser letzten Beobachtung fordert Kazantzakis seine Leser diskret auf zu sehen, dass Manolios nicht so sehr Jesus selbst ähnlich wird als dem Bild, das er sich von ihm gemacht hat. Über die milde Anspielung hinaus enthält der Romanstoff auch noch eine deutlichere, wenn auch immer noch subtile Kritik an Manolios' Bemühungen, Christus nachzueifern. Sein zweifacher Versuch, sein Leben für ein Volk hinzugeben – zunächst für die Einwohner von Likovrisi, die der Aga summarisch für den Mord an Giousoufaki zu strafen droht, sodann für die Flüchtlinge, denen sein eigenes Dorf Hilfe und Zuwendung verweigert – ist in den Augen des Dichters zu offensichtlich motiviert durch den Wunsch, zum Märtyrer zu werden. Kazantzakis unterstellt hier nicht nur Manolios, sondern implizit auch Jesus einen allzu großen Eifer, als Opferlamm Ehrfurcht zu wecken, und legt nahe, dass beider scheinbar frommer Nichtachtung des eigenen Lebens ein Wunsch nach Selbstverherrlichung zugrunde liegt.

Eine diametral gegensätzliche Interpretation findet sich unter den direkt Betroffenen. Während die Gefolgsleute Jesu im Passionsspiel, aber auch die Dorfleute von Likovrisi das angebotene Selbstopfer ihres Hirten als stimmige Tat begrüßen ("Er ist ein Heiliger ... Er gibt sein Leben, um das Dorf zu retten"), weiß der Priester Fotis, dass Manolios' Tod letztlich vergeblich ist. Dabei schließt auch er vom Darsteller auf den Dargestellten, indem er angesichts der kurz nach Vollzug des Lynchmords läutenden Weihnachtsglocken ausruft: "Umsonst, mein Christus, umsonst!"

Mythologische Kontextualisierung

Eine Kontextualisierung anderer Art und mit ihr eine weitere Dimension erhält die Vergegenwärtigung der biblischen Passionsgeschichte durch zwei zusätzliche Handlungsstränge, die ebenfalls, wenn auch mit weniger Detailausschmückung, nach archetypischen Vorgaben modelliert sind. Einer ist verkörpert in den Flüchtlingen, die, geführt von ihrem asketischen, leidenschaftlichen, an einen alttestamentlichen Propheten gemahnenden Priester, am Ostersonntag im wohlhabenden Likovrisi eintreffen. Entrechtet, bettelarm und verfolgt werden sie einzig von der unerschütterlichen Gewissheit aufrecht erhalten, dass sie Gottes auserwähltes Volk sind, und verlieren so nie den Glauben, auf dem richtigen Weg zu dem ihnen verheißenen Land zu sein. In dieser Haltung beschwören sie die Geschichte der Israeliten herauf, die Mose aus Ägypten ins gelobte Land führte. Der dritte und kleinste Handlungsstrang betrifft den Hirtenjungen Nikolios und seine Braut Lenio. Sie sind die einzigen, die nicht einmal mit einer unbeabsichtigten Rolle zur kommunalen Anverwandlung der Passionsgeschichte beitragen, ja sich betont vom christlichen Glauben und seinen Konventionen distanzieren. Vielmehr leben sie als sinnliche, ungehemmte Nachfahren vorchristlich-griechischer Sagengestalten.

Im Brennpunkt des zweiten Handlungsstranges steht der Priester Fotis. Als ein Prophet, der die ihm Anvertrauten durch die Wüste führt und an jeder Weggabelung erinnert, sie seien ein großes, unsterbliches Volk, gleicht er in allen Zügen dem Mose des Exodusberichts. Als er die rituelle Einsegnungshandlung vollführt, die den kahlen Berg hinter Likovrisi zu einer vorübergehenden Heimat für die Flüchtige machen soll, beginnt er damit, die Lage für vier imaginäre Tore zu bestimmen – als plane er eine Nachbildung des himmlischen Jerusalem. Wenn er dem Priester Grigoris gegenübertritt, wird dieser zum alttestamentlichen Gegenbild des asketischen Propheten. Der

wohlgenährte, glattzüngig redende Dorfpriester und seine Gemeinde, deren Gedanken nur um Gut und Geld kreisen, erscheinen wie die das goldene Kalb umtanzenden Israeliten unter Aaron. Ihr Bild von einem rachsüchtigen Gott weist ebenfalls auf das Alte Testament zurück. Sie missdeuten den Hungertod der jungen Flüchtlingsfrau während der ersten Begegnung der beiden Gemeinden bewusst böswillig als Cholerafall und interpretieren ihn damit als ein Zeichen Gottes, sich gegen die Fremdlinge abzuschotten und den Wohlstand des Dorfes nicht mit ihnen zu teilen. Sogar das Unglück, das zur Vertreibung der Flüchtlinge aus ihrer Heimat geführt hat – die Brandschatzung ihres eigenen Dorfes durch die Türken – ist in den Augen des Priesters Grigoris nichts anderes als die sicherlich verdiente Strafe eines zürnenden Gottes.

Umgekehrt empfängt der Priester Fotis ein Zeichen, das eines alttestamentlichen Propheten würdig ist. Michelis, der längst überzeugte "Jünger" Manolios', hat dem Flüchtlingsvolk die von seinem inzwischen verstorbenen Vater ererbten Ländereien als Siedlungsfläche überschrieben. Als die Dorfleute von Likovrisi dies anfechten und den bisher respektierten jungen Mann für geisteskrank erklären lassen wollen, beschließt der Priester, um göttliche Bestätigung zu bitten, dass der Anspruch seines Volkes auf das Land berechtigt ist und verteidigt werden sollte. Die Unterredung mit Gott findet in der Elias-Kapelle auf dem Berg statt, und Gottes Ermächtigung besteht darin, dass die Ikone des Propheten auf unbegreifliche Weise dem Priester in den Schoß hüpft. Wie Mose bei seinem Abstieg vom Berge Sinai die Gesetzestafeln in der Hand trug, so kehrt Fotis mit der Ikone des Elias im Arm zu seinem Volk zurück.

Ebenso wie Manolios nicht nur Christus spiegelt, sondern auch dessen Nachfolger Franziskus und Antonius, so beschränkt sich auch die Rolle des Priesters Fotis nicht auf ihr Hauptvorbild, Israels Gründungspropheten Mose. Als er schon während seiner frühesten Unterhaltung mit Manolios in dem Hirten denjenigen erkennt, durch den Gott spricht, schlüpft er vorübergehend in die Rolle Johannes des Täufers, des letzten Propheten vor Christus. Und als er Manolios daran erinnert, dass Christus gesagt hat: "Ich komme nicht, um Frieden zu bringen, sondern das Schwert", verschmilzt er das Bild eines allzu sanften und friedfertigen Jesus mit denen alttestamentarisch-feuriger Gerechtigkeitskämpfer.

Die dritte Mythopoesis ist leichtherzig-amüsant: Nikolios erscheint als ein neuzeitlicher Pan oder Faun. Kazantzakis führt ihn ein als "Nikolios, der sonnengebräunte Hirtenjunge mit den spitz zulaufenden Ohren. Er sprang von Stein zu Stein wie eine Ziege [...], hatte eine schwarzbraune Hautfarbe

und sah recht verwildert aus. Und wenn er sprach, klang es, als ob ein Widder blöke, sein Haar war lockig, mit Kien und Pinienharz verklebt und stand hart und starr wie zwei geschwungene Hörner gerade nach oben." Der "bronzefarbene Bauch" und die behaarten Arme und Beine ebenso wie die Flöte, auf der er so wehmütig zu spielen versteht, haben ihren Weg in Martinůs Oper gefunden. Wenn Nikolios sich (im Roman) strikt weigert, sich zu bekreuzigen, Manolios' Bibellesung anzuhören oder gar der kirchlichen Hochzeitszeremonie, die ihn mit Lenio vereinen soll, irgendeine Bedeutung beizumessen, so zeichnet ihn dies recht plakativ als einen heidnischen Griechen, der seinen Lebensgenuss durch keinerlei biblische Vorgaben von Gut und Böse beeinträchtigt sehen will. Seine Partnerin ist eine junge Frau von ähnlich unverklemmter Sexualität, von der Martinů Giannakos singen lässt: "Das Mädchen! Die würde sogar einen Ziegenbock nehmen!" Wenn Manolios, durch Nikolios' Flötenspiel betört, meint, Katarina nackt aus den Wellen eines Sees aufsteigen zu sehen, erblicken heutige Musikliebhaber fast unweigerlich die Nymphe des mythischen Fauns aus Mallarmés und Debussys *L'Après-midi d'un faune*.

Martinůs *Greek Passion*: Musikalische Zeichen der Läuterung

Martinů hat für jeden der drei Stränge eine unverwechselbare musikalische Charakterisierung entworfen. Besonders aussagekräftig sind einige ungewöhnliche Behandlungen der Gesangsstimmen sowie drei melodische Wendungen. Diese greifen über den jeweiligen Szenenkontext hinaus und stellen weniger personenbezogene Leitmotive dar, als dass sie Aspekte des christlichen Läuterungsweges hervorheben. Das bedeutendste der drei Motive verweist auf das Kreuz, wobei es jedoch – getreu der Thematik der "Wiederkreuzigung" – nicht um die historische Hinrichtung Jesu geht, sondern um das Kreuz, das die Menschheit noch heute, in seiner Nachfolge und trotz seiner Opferhandlung, zu tragen hat.

In ihrer Urfassung enthielt Martinůs Oper, wie schon erwähnt, recht viel gesprochenen Dialog. In der revidierten Fassung ist nur noch der notorische Geizhals des Dorfes, der alte Ladas, als Sprechrolle beibehalten. Er, der für Habgier und Hartherzigkeit steht und dessen Stimme die Einwohner von Likovrisi mehr als jede andere korrumpiert, kennt keine Musik. Unter seinem verderblichen Einfluss bedient sich selbst Giannakos, ansonsten ein lyrischer Tenor mit besonders schönen Kantilenen, der gesprochenen Sprache, als er den Vorschlag erwägt, die Flüchtlinge durch eine List um ihren Schmuck zu

bringen. Die gesanglose Darstellung niedriger Gedanken hat eine lange Tradition: Schon Hildegard von Bingen schloss in ihrem *Ordo virtutum* den Teufel vom Reich der Musik aus und schrieb ihm stattdessen einen rauhen, fast schreienden Sprachstil vor, den sie dem Wohllaut der personifizierten Tugenden gegenüberstellte. Martinů ist sehr konsequent, wenn er seinen Protagonisten Manolios nur ein einziges Mal die Sprechstimme benutzen lässt, nämlich, als er an die Tür der schönen Katarina klopft – auf dem Höhepunkt der Gefahr, weltlicher Versuchung nachzugeben.

Die Charakterisierung der Flüchtlinge als Verkörperungen des mythischen 'auserwählten Volkes' wird mit Chorsätzen erreicht. Dabei stehen vollchörige Unisonopassagen mit karger, orgelpunktartiger Begleitung im Vordergrund. Die metrische Freiheit vieler dieser Abschnitte ebenso wie ihre melodische Linienführung erinnert an Gesänge der orthodoxen Liturgie. Die Totenklage, die der Priester Fotis für Manolios singt und in der die Flüchtlingsgemeinde einen responsorischen Part übernimmt, wie er von Messgesängen vertraut ist, unterscheidet diese Gruppe besonders deutlich von den anderen Sängern und Chören, deren Musik die eines Komponisten in der Mitte des 20. Jahrhunderts ist.

Unter den Solisten ist Katarina die wichtigste Repräsentantin der zwei ersten Motive; sie ist es ja auch, die die bedeutendste geistige Wandlung durchmacht. In der frühen Fassung des Werkes ist insbesondere das erste Motiv sehr konsequent mit der Erfahrung innerlicher wie äußerlicher Läuterung verbunden und so von großer symbolischer Kraft. Es erklingt zum erstenmal, gleich mit mehreren Wiederholungen und Variationen, nachdem Katarina Giannakos eröffnet hat, sie werde den Flüchtlingskindern das Wertvollste geben, was sie besitzt, ihre Milchziege, denn sie habe das Gefühl, alle Kinder der Welt seien ihre eigenen:

Beispiel 20: Bohuslav Martinů, *The Greek Passion*, freudige Läuterung

Fassung I, Akt III, Szene 3,
Klarinette/Violoncello



Die freudige Geste ertönt erneut – auch hier mit vielen Wiederholungen – nachdem Katarina zu einer gelassenen Einschätzung ihrer Lebensweise gelangt ist und in tiefer Bewegung singt: "I was ashamed, but now I am not ashamed any longer". Zum dritten und letzten Mal hören wir das Motiv unmittelbar nachdem sie zu erkennen gibt, in welchem Maße sie ihre Rolle nach dem biblischen Vorbild angenommen hat: "I would wash his feet and wipe them with my hair". Der im wahrsten Sinne be-geistert klingende

Aufschwung mit seiner dreifachen Synkope bringt die Freude, die diese Frau in Folge ihrer inneren Transformation erlebt, überzeugend zum Ausdruck. Als Martinů seine Oper revidierte, setzte er dasselbe Motiv noch an zusätzlichen Stellen ein – mit dem eigentlich bedauerlichen Ergebnis, dass es nun nicht mehr Katarinas besondere religiöse Läuterungserfahrung und neu errungene Hingabe bezeichnet, sondern mit ihrer Person insgesamt in der Art eines Leitmotivs verbunden ist. So ist hier schon ihre erste Bemerkung, mit der sie den sie besuchenden Manolios recht schnippisch begrüßt, von diesem Motiv umrahmt; und nach ihrer anschließenden Unterhaltung mit Giannakos, die keinen der Belange berührt, die sie später bewegen sollen, begleitet das Orchester ihren Bühnenabgang ebenfalls mit der zur musikalischen Signatur reduzierten Figur.

Umgekehrt entfaltet ein anderes Motiv, das in demselben Zusammenhang steht und ebenfalls schon für die Urfassung entworfen worden war, erst in der revidierten Partitur sein volles Potential. In Katarinas nachdrücklicher Beteuerung, sie würde, sollte sie Christus begegnen, ebenso handeln wie Maria Magdalena, ihm die Füße waschen und mit ihren Haaren trocknen, verbindet sich das oben beschriebene Läuterungs-Motiv mit einer einfachen Figur mimetischer Bestätigung.

Beispiel 21: *The Greek Passion*, Beteuerung im Vertrauen auf Gott



In der Züricher Fassung wird diese Komponente zu einem eindringlichen Teil in Giannakos' Erkennungslied, der liedhaften Parabel vom Sämann, die der Komponist zur Charakterisierung seines modernen Apostels Petrus hinzuerfand. Wie in Erinnerung an das bekannte Gleichnis Jesu hören wir Giannakos hier über Gottes reiche Ernte nachdenken, die sechzig- oder sogar hundertfach ausfällt, wenn nur der Samen auf fruchtbaren Boden fällt. Ein Publikum, das die Oper zuerst in dieser Fassung hört, wird natürlich Katarinas Verwendung des Motivs in der vierten Szene des dritten Aktes als ein Zitat dessen auffassen, was Giannakos am Anfang und Schluss des zweiten Aktes singt; doch hinsichtlich der Entstehungsgeschichte der Oper hat vielmehr der Petrus-Darsteller das Material von der modernen Maria Magdalena übernommen. Dies scheint besonders angemessen, wenn man feststellt, dass er die Wendung aufgreift, nachdem ihm von Fotis für sein

momentanes Einverständnis mit den ausbeuterischen Machenschaften des alten Ladas vergeben worden ist. Seine Scham ebenso wie die anschließende Bekräftigung seines Rollenverständnisses gleichen den Gefühlen, denen das Motiv bei Katarina seine Entstehung verdankt.

In der revidierten Fassung erhält die Wendung eine weitere Vertiefung. Manolios schließt seine Beichte, er habe seine erotische Neigung zu Katarina erst nach langem inneren Kampf überwundenen, mit der Einsicht: "Doch jetzt verstehe ich: Gott wirkt in der Stille." Indem Martinů die Versicherung, Gott kenne keine Eile, in eine langsame, sehr nachdenkliche Variante von Katarinas Hauptmotiv kleidet, die er dann zu den Worten "inmitten der Dunkelheit ist Erlösung am Werk" durch die beteuernde Geste des fruchtbaren Samens ergänzt, setzt er Manolios' Befreiung von sinnlichen Sehnsüchten den Erfahrungen gleich, die Giannakos und Katarina gemacht haben.

Beispiel 22: *The Greek Passion*, Petrus und Christus lernen von Magdalena

Fassung II, Akt II, Szene 1+ 3, Giannakos:



Fassung II, Akt IV, Szene 2, Manolios:



Katarina, die die beiden melodischen Figuren in der Erstfassung der Oper "erfindet" und sie später ihren Mitdarstellern im Passionsspiel weiterreicht, wird durch dieses musikalische Mittel als vorrangiges Gegenüber des Christus-Darstellers Manolios ausgewiesen.

Dies bringt mich zu dem Motiv, das ich, obwohl es sich dabei nur um eine kleine Geste handelt, für das bedeutsamste halte: das musikalische Emblem vom 'Kreuz der Menschheit'. Es handelt sich dabei um eine sich windende Figur, die von ihrem Ausgangston aus zunächst zu einer ihrer Nebennoten schleicht, dann zur entgegengesetzten, bevor sie noch einmal die Richtung ändert und entweder zum Ausgangpunkt zurückkehrt oder auf dem dazwischenliegenden Halbton endet. Die Enge der Bewegung in dieser Figur wird nach der Konvention westlicher Musik als Ausdruck menschlicher Demut und Einsicht in das eigene moralische Ungenügen verstanden. In der Tradition der musikalischen Rhetorik, die, im 15./16. Jahrhundert entwickelt, im 17./18. Jahrhundert kodifiziert, u.a. den verschiedenen Intervallschritten

affektive Bedeutungen zuschrieb, stehen Halbtöne für "Weinen und Klagen"; die vielfältige Verwendung des seufzenden Intervalls in Bachs Kantate dieses Titels legt hierfür ein beredtes Zeugnis ab. Bachs berühmter, musikalisch nachgezeichneter Namenszug (*b – a – c – h*), wie er im krönenden Satz der *Kunst der Fuge* als drittes Subjekt erklingt, ist ein besonders eindrückliches Beispiel für ein solches schmerzliches Sich-Winden, da die Buchstaben seines Namens vier nebeneinander liegende Halbtöne bezeichnen.

Beispiel 23: Bachs musikalische Unterschrift



Johann Sebastian Bach, *Kunst der Fuge*, Nr. 18
"Fuga a tre soggetti": drittes Subjekt, T. 193-197

Doch selbst in den außerhalb direkter B-A-C-H-Zitate häufigeren Formen des Motivs, bei denen der Schlusston mit dem Ausgangston identisch ist und die Doppelkurve daher nur drei Töne berührt – entweder zwei Halbtonintervalle oder einen Ganzton und einen Halbton – entsteht für den Hörer ein ganz ähnlicher Eindruck des demütigen oder schmerzlichen Sich-Windens.

Martinů verwendet die engste, quälerischste Form dieser Figur, die mit einem Anstieg beginnt und in beiden Richtungen nur Halbtöne ausschreitet, dreimal in jeder Fassung seiner Oper. Das Publikum beider Fassungen hört diese Version schon gleich in der ersten Szene, als der Priester Grigoris diese Kontur singt, um Manolios zu enthüllen, Gott habe ihn erwählt, die heilige Passion mit neuem Leben zu erfüllen. Während sich diese Vorlage also noch recht direkt auf das Kreuz von Golgatha bezieht, das hier metaphorisch dem Manolios übertragen wird, gehen spätere Verwendungen darüber hinaus und dienen der Vorstellung vom 'menschlichen Kreuz' schlechthin.

So bezieht sich das zweite Auftreten der nach beiden Richtungen halbtönigen Figur auf Panagiotaros' unglückliche Sehnsucht nach Katarinas Liebe, das dritte auf die Bedrücktheit des Giannakos, der beschämt empfindet, dass er etwas getan hat, was nicht in Einklang mit seiner Rolle als Petrus ist. Schmerz ist in allen drei Fällen impliziert; das Gefühl menschlichen Ungenügens bezieht sich bei Giannakos aus gutem Grund, bei Manolios aus grundsätzlicher Demut auf die Eignung für die biblische Rolle, bei Panagiotaros dagegen auf sein Selbstwertgefühl innerhalb der Dorfgemeinschaft.

Beispiel 24a: *The Greek Passion*, das Motiv vom 'menschlichen Kreuz' (chromatisch)

Greek Passion Fassung I, Akt I, Szene 1, Grigoris:



God has chosen you to revive the holy passion

GP Fassung II, Akt I, Szene 1, Grigoris



God has chosen you to revive the holy passion

GPI: I/3, Violine I + 3 Fagotte



(Katarina führt Pan. in ihr Haus)

GPII: I/3, Panagiotaros

Won't you let me come to you to-night?

GP I: II/4, Fotis:



What's wrong? Is it some-thing you've done?

(ähnlich in GP II, II/4)

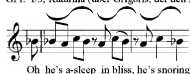
Die diatonische Variante des Motivs vom Kreuz der Menschheit findet weitaus häufigere Verwendung. Sie beschreibt verschiedene psychologische und spirituelle Qualen. In beiden Opernfassungen erklingt das Motiv, als die Apostel-Darsteller mit der ihnen plötzlich auferlegten Bürde ringen, als Priester Fotis auf den Gesichtern des ihm anvertrauten Volkes das volle Ausmaß des Schreckens erkennt, und als der Älteste unter den Flüchtlingen seinen bevorstehenden Tod voraussagt. In der Londoner Fassung ertönt es zudem zweimal in Zusammenhang mit der unglücklichen Beziehung zwischen Panagiotaros und Katarina sowie einmal, als Manolios auf dem Höhepunkt seines Alptraumes Gott anfleht, ihn nicht der Versuchung nachgeben zu lassen. In der Züricher Fassung beziehen sich drei weitere Einsätze des Motivs auf den Priester Grigoris: Sein Gesang benutzt das Motiv, als er Manolios für dessen Passion segnet (was, wie Zuhörer erst später erfahren, sich als ein Segen zum eigenen Leiden und Tod erweist); als er die Flüchtlinge ohne jegliches Mitgefühl fragt, was sie denn nun wollen; und schließlich im letzten Akt, als er seiner Gemeinde verkündet, in ihrem Stall lebe ein schwarzes Schaf, das es hinauszuwerfen gelte: Manolios.

Die Umkehrung des Motivs erklingt in der Erstfassung der Oper, als Katarina den Flüchtlingen eröffnet, der Priester, von dem sie Hilfe erhoffen,

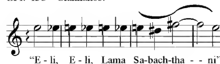
stehe nicht zur Verfügung, und als Manolios durch Giannakos an Jesu Kreuzesworte erinnert wird. In GP II hört man dieselbe Transformation im abschließenden Chor der Dorfleute, als sie nach ihrem Mord an Manolios Gott um Gnade anflehen. Die rückläufige Form des Motivs vom Kreuz der Menschheit verbindet sich in beiden Fassungen mit dem Ruf der Flüchtlinge nach göttlicher Gnade. Sie ist Katarina vorbehalten; in GP I folgt sie ihrer Beteuerung, Jesu Füße waschen zu wollen, während sie in GP II ihrem Nachruf auf Manolios unterlegt ist, in dem sie in traurig poetischen Worten von einem jungen Mann singt, dessen Name in den Schnee geschrieben war, nun in der Sonne geschmolzen ist und vom Wasser davongetragen wird.

Beispiel 24b: das Motiv vom 'menschlichen Kreuz', Umkehrung und Krebsgang

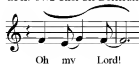
GPI: I/3, Katarina (über Grigoris, der den Flüchtlingen nicht zu Hilfe kommt):



GPI: II/3 Giannakos:



GPII: IV/2 Chor der Dorfleute:



GPI: I/3, Chor der Flüchtlinge:



GPI: III/4, Fl/Ob/Vl (als Antwort auf Katarinas "I would wash his feet and wipe them with my hair")



in GPII stattdessen: Kreuzigungsmotiv

GPII: IV/2, Katarina (über den toten Manolios):

in GPI stattdessen: Kreuzigungsmotiv



Das letzte melodische Symbol in diesem Kontext ist eine dem Motiv des menschlichen Kreuzes verwandte Figur; die ersten drei Töne der Umkehrung werden hier nicht durch den vierten, zurückführenden ergänzt, sondern stattdessen mehrfach wiederholt. Diese Variante ist sehr ohrenfällig und scheint für den Komponisten mit der Vorstellung von "hunted and haunted" – gejagt und heimgesucht – zusammenzuhängen. Sie erklingt in beiden Fassungen zu den Worten, mit denen Priester Fotis sein Flüchtlingsvolk in der wohlhabenden Gemeinde einführt: "Wir sind Menschen, von Menschen gejagt: wilde, bekümmerte Seelen"; sodann, als Manolios und seine "Jünger", nachdem sie einander gerade versichert haben, dass Christus doch überall ist, plötzlich wie vergeistert ausrufen: "Wer ist da?" und daraufhin ein unheimliches zweifaches Echo hören; und zuletzt (nur in der Erstfassung), als Priester Grigoris den ihm unbequem werdenden Manolios in dessen Abwesenheit exkommuniziert mit den Worten "Raus hier, raus hier!" – Worte, die bezeichnenderweise in genau denselben Rhythmus und dieselben Töne gekleidet sind, die sein priesterlicher Gegenspieler gewählt hatte, als er seine Gemeinde als "von Menschen Gejagte" bezeichnete.

Beispiel 25: *The Greek Passion*, die Kettensequenz und ihre Varianten

GPI: I/3, Fotis: (identisch in GPII, I/3)

We are men, hunted by men, wild and sorrowful souls

GPII: III/5, Giannakos:

(ähnlich aber ganztönig in GPI, III/5)

Who is there? (Who is there?) ((Who is there?))

GPI: VI/2, Grigoris (zu Manolios):

Out of here! Out of here!

Diese Beispiele musikalischer Sinnstiftung zeigen deutlich, dass Martinů die von Kazantzakis angebotene dreifache Mythopoesis in einer Weise interpretiert, die den Protagonisten Manolios nicht als individualisierten Helden, sondern als Prototyp – als den "Wiedergekreuzigten" – ausweist. Sein Taufname ist ja nicht umsonst die neugriechische Form des Namens, unter dem schon der Heiland angekündigt wurde: Emmanuel – "Der Herr ist mit uns."

Biblische Geschichten und musikalische Gattungen

Die doppelte Schichtung, in der Kazantzakis seine Refiktionalisierung präsentiert – die dreifache Anverwandlung der biblischen Passionsgeschichte selbst und die dreifache Mythopoesis im ganzen – spiegelt sich auch in der musikalischen Bearbeitung des Stoffes. Besonders lohnend ist es zu untersuchen, in welchem Ausmaß Martinůs *Greek Passion* sich der Gattungen der Passionsmusik und des Oratoriums bedient, die durch einzelne Stränge der Erzählung evoziert werden.

Passionsmusiken, wie das westliche Publikum sie z.B. von Bach kennt, gehen zurück auf (zunächst solistische) Gesänge, die bereits im 5. Jahrhundert während der Messen der Osterwoche verbürgt sind. Im Mittelalter entwickelten sich diese erzählenden Gesänge sehr allmählich in Richtung auf eine dramatische Ausgestaltung, insbesondere, als von der Mitte des 13. Jahrhunderts an die berichtenden Passagen des Evangelisten solchen in direkter Rede – den Worten Christi und der Turba (Volksmenge) – gegenübergestellt wurden. Schon bald wurden diese Rollen dann auch konsequent mit verschiedenen Sängern besetzt. Bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde es üblich, die Turba von einem Chor singen zu lassen, womit die Gattung einen neuen Grad an dramatischer Stilisierung erreichte. Selbst zu diesem Zeitpunkt waren jedoch die gesungenen Worte noch ausnahmslos wörtliche Zitate aus einem der Evangelien, und die Haltung, in der diese Rollen dargestellt wurden, war insbesondere hinsichtlich Tonhöhe, Tempo und Intensität durch Regeln bestimmt, die in der Praxis von Rezitationstönen weiterlebten, selbst als die Notenschrift in allgemeinen Gebrauch kam. Diese Rezitationstöne sind durch viele Jahrhunderte unverändert geblieben, mit *d* und *f* für die Worte Christi, *a* für den Evangelisten, *d'* für die Turba und dem lydischen Modus auf F als allgemeinem "Passionston."

In *The Greek Passion* ertönen Anklänge an die Gattung der Passionsmusik, wie zu erwarten, zunächst in allen Bereichen, die die geplante Aufführung betreffen. Ein 'Rezitationston' lässt sich gleich zu Beginn der

Züricher Fassung nachweisen. Der Orchester-Choral, mit dem das Werk in dieser Version eröffnet, hat eine sehr einfache Harmoniefolge, die sich über langgezogenen Bassnoten entfaltet. Der Grundton wie auch das melodische Zentrum, zu dem die Oberstimmen immer wieder zurückkehren, ist *f*, der "Passionston".

Diese Choralpassage wird im Verlauf der Oper wiederholt aufgegriffen. Als vollständigstes Zitat erklingt sie zu Beginn der 2. Szene des 2. Aktes, als Manolios, während er über Wege nachdenkt, der Flüchtlingsgemeinde zu helfen, sich als "auf Lichtstrahlen gekreuzigt" erfährt. Dieses spirituelle Erlebnis bestimmt den instrumentalen Choral als ein musikalisches Zeichen dafür, dass Manolios seine Rolle nicht nur *darstellt*, sondern Christus *wird*. Auch die Bedeutung des Rezitationstones wird an anderen Stellen bestätigt. Als der Priester Grigoris die Besetzung des Passionsspieles bekannt gibt und die geplante Aufführung segnet, kreist seine kaum begleitete Gesangslinie ebenfalls um den Passionston *f*. Als schließlich die Anverwandlung abgeschlossen ist und das beabsichtige Spiel zum Opfertod seines Hauptdarstellers geführt hat, erklingen der Klagegesang des Priester Fotis, die Antwort aus dem Chor der Flüchtlinge und die anschließende Turba-Passage mit der Bitte um Gottes Gnade – Abschnitte, die in Stil und musikalischer Gestik alle Merkmale echter Passionsmusik aufweisen – in d-moll. Die Paralleltonart von F-Dur wurde in Passionsmusiken zuweilen für Christus, stets aber für die Stimme des Volkes verwendet. Auch der Text kommt an dieser Stelle einem wörtlichen Bibelzitat nahe: "Gott, hör unsern Schrei, wir schreien auf zu Dir. Hör uns, Gott, unser Vater. Erbarmen, o Gott! Ich rufe Dich, Gott! O erhöre mich, Gott!"

Als zweite musikalische Gattung kommt für den behandelten Stoff das Oratorium in Frage. Die Geschichte von Moses und Israels Auszug aus Ägypten, nach dem eine der Ebenen der *Greek Passion* modelliert ist, hat über die Jahrhunderte hinweg zahlreiche Oratorienkompositionen inspiriert (Telemanns *Das befreite Israel*, Händels *Israel in Ägypten*, C.Ph.E. Bachs *Die Israeliten in der Wüste*, Max Bruchs *Moses* sowie im 20. Jahrhundert Schönbergs ursprünglich ebenfalls als "Oratorium" bezeichnete unvollendete Oper *Moses und Aron* sind nur einige Beispiele). Tatsächlich erkennt man in den meisten der Szenen der *Greek Passion*, in deren Zentrum Fotis und seine Flüchtlingsgemeinde stehen, unschwer die für Oratorien charakteristische responsorienartige Abwechslung von Solostimme und Chor. Die oft melismatisch gestalteten Chorgesänge der Flüchtlinge erinnern selbst dann an den "Ton" von Oratorien, wenn die leicht orientalisierende Melodieführung einen doppelten Zweck erfüllt und zugleich auf den ethnischen Hintergrund des

Volkes anspielt. Vor allem vertritt die homophone, einfach kadenzierende Phrase, die in der revidierten Fassung schon in die Ouvertüre aufgenommen wurde und innerhalb der Oper mehr Wiederholungen erfährt als jedes andere Material – das "Kyrie eleison" – den Oratorienstrang in der musikalischen Textur.

BEISPIEL 26: *The Greek Passion*, das Gotteslob des auserwählten Volkes

Fassung II, Ouvertüre
S A T
Ky - ri - e e - lei - son
B

Trotz dieser Anklänge an Passionsmusiken und Oratorien ist *The Greek Passion* eine wirkliche Oper. Diese Feststellung legt die Frage nahe, ob (und wenn, warum) sich der Stoff – über Fragen der Konvention hinaus – besser für eine Oper als für ein Oratorium eignet. Wenn Betrachter die beiden Gattungen einander gegenüberstellen, konzentrieren sie sich meist auf die Unterscheidung zwischen geistlicher und weltlicher Musik. Lange galt, dass zwar die musikalischen Formen der Oratorien(mit Rezitativen und Arien) ebenso wie ihre dramatische Intensität denen zeitgenössischer Opern oft sehr ähnlich seien, dass aber jeder auf biblischer Grundlage entfaltete Stoff eine Qualität von Respekt und Würde verlange, die nur in nicht-szenischer Darstellung garantiert werden könne, wohingegen weltliche Musikdramen von der vollen Palette des Schauspiels mit Mimik, Kostüm und Kulisse profitierten. Allerdings wird diese hypothetische Regel durch etliche Gattungen, die alle erwähnten szenischen Komponenten auch für geistliche Stoffe zulassen – das mittelalterliche liturgische Drama, die *Sacra rappresentatione* aus dem Italien des 15. und 16. Jahrhunderts, das *Sepolcro* aus dem Wien des 17. Jahrhunderts und die fortdauernde Tradition der Passionsspiele – überzeugend widerlegt

Die mythopoetische Ebene in Kazantzakis' und Martinůs *Greek Passion*, die die Geschichte vom "Auszug aus Ägypten" nachstellt – die Not des Priesters Fotis und seiner Flüchtlinge sowie deren Beziehung zu den Bewohnern und Anführern des wohlhabenden Dorfes – lässt sich tatsächlich sehr gut in einer musikalischen Darstellung als Oratorium vorstellen; die genannten Passagen und viele weitere würden ebenso eindrucksvoll wirken,

wollte man sie nicht-szenisch von der Orgelempore einer Kirche aus singen. Gleichzeitig erweckt dieses Geschehen aber auch den Wunsch der Hörer nach stellvertretender Teilnahme und Identifikation, die wiederum für szenische Aufführungen typisch ist.

Dasselbe trifft nicht in gleicher Weise auf das vorgesehene Passionsspiel der Dorfleute von Likovrisi zu. Die Vergegenwärtigung des Leidensweges Christi hätte, wäre sie nicht innerhalb der fiktiven Handlung selbst verhindert worden, als Akt feierlicher Glorifizierung verstanden werden müssen. Dementsprechend hätte sie vom Hörer eine Haltung frommer Stille gefordert und jegliche Reaktion, die sich durch ein "das hätte auch in meinem Leben geschehen können" ausdrücken ließe, verboten. Als *mise-en-abîme* innerhalb einer Erzählung über eine Dorfgemeinschaft aus dem frühen 20. Jahrhundert hätte sich das Passionsspiel vielleicht der musikdramatischen Darstellung nicht verweigert, doch der Wunsch des Publikums nach Identifikation hätte sozusagen suspendiert werden müssen, bis die Laienschauspieler aus Likovrisi wieder in ihre Alltagsrollen zurückfallen. (In diesem Fall, um das Szenario spekulativ zu Ende zu führen, wäre vielleicht eine Darstellung des Passionsspiels als musikloses Schauspiel innerhalb der Oper – das symmetrische Gegenstück zu einer rein musikalischen, nicht szenischen Darstellung – adäquat gewesen, um die veränderte Grundeinstellung zum Ausdruck zu bringen.) Dies sind jedoch müßige Spekulationen, da ja ausgerechnet das Passionsspiel, das den Anlass zu aller weiteren Entwicklung gibt, nicht stattfindet.

Die Anverwandlung auf der zweiten Ebene jedoch – in der die Leute von Likovrisi die Geschichte von Jesu Sendung und Tod nicht nur *spielen*, sondern selbst zu Figuren dieser Geschichte *werden* – findet sehr wohl statt und ist der Antrieb für Kazantzakis' und Martinůs Handlungsgeschehen. In Hinblick auf eine dem geistigen Gehalt angemessene musikalische Gattung entspricht dieser Aspekt weder dem einer Passionsmusik noch dem eines Oratoriums. Hier könnte man vielmehr ein auf den ersten Blick nicht unbedingt naheliegendes drittes Genre ins Spiel bringen. Um das Schicksal von Manolios und Katarina, den drei Aposteldarstellern und dem gegen seinen heftigen Einspruch zum Judas bestimmten Panagiotaros sowie auch ihre Interaktion mit den Führern der beiden Gemeinden gattungstheoretisch einzuordnen, kann es nützlich sein, die alte Tradition der Allegorie heranzuziehen. Eine verschleierte, aber dennoch deutliche Linie führt von Hildegard von Bingens *Ordo virtutum* aus dem Jahr 1151 über Emilio de' Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo* von 1600 zu Martinůs *Greek Passion* von 1957/59. Zugegeben, die *dramatis personae* sind heute

nicht mehr als Personifizierungen abstrakter Eigenschaften entworfen. In einem anderen Kontext und Jahrhundert hätte Manolios vielleicht "Demut" geheißen, Katarina "Mitleid", Michelis "Großmut"; entsprechend wäre Panagiotaros "Neid", der Priester Grigoris "Ärger", Patriarcheas "Trägheit" und Vater Ladas "Habgier" – oder einfach "der Teufel" – gewesen. Die allegorische Leib-Seele-Einheit, um deren moralischen Reifeprozess es hier geht, ist die Dorfgemeinde von Likovrisi: Um ihre Einstellung in Bezug auf Fragen der Menschlichkeit und Gerechtigkeit, der Toleranz und Verantwortlichkeit wetteifern die verschiedenen Parteien.

Was allerdings in dieser modernen Allegorie auffällig ausgespart bleibt, ist jener Teil der Entwicklung, der den entscheidenden Baustein in den Werken Hildegards und Cavalieris, aber auch in Passionsmusiken und Oratorien abgibt: die Vollendung des moralischen Reifeprozesses, die im eigenen Leben erfahrene oder zumindest sicher erwartete Erlösung. Es scheint keineswegs klar, dass die Dorfleute von Likovrisi, als ihr Chor in das letzte Gebet um Gottes Gnade einstimmt, mit dem die Flüchtlinge Manolios' Tod betrauern, für ihren grausamen Lynchmord um Vergebung bitten. Der Priester Fotis zumindest erkennt keine Reue. So ist der Tod nicht nur für den sich Opfernden, sondern auch für diejenigen, die durch dieses Opfer innerlich befreit werden sollen, umsonst.

Ein kurzer Blick auf andere musikalische Umsetzungen

Neben Martinůs Oper gibt es zwei weitere musikdramatische Kompositionen, die auf dieselbe literarische Quelle zurückgehen. Eine davon liegt aus mehreren Gründen ausserhalb des Themas dieses Buches, doch sollte sie wenigstens erwähnt werden. Es handelt sich um die Filmmusik, die der französische Komponist Georges Auric (1899-1983), einer der "Groupe des six" um Milhaud, Honegger und Poulenc, 1957 für Jules Dassins Kinobearbeitung des Romans, den Spielfilm *Celui qui doit mourir*, schrieb. Eine vergleichende Studie zu dieser Filmpartitur und den Opern wäre zu begrüßen, auch wenn sich die Medien natürlich wesentlich unterscheiden und vor allem die Publikumsreaktionen auf eine den Text vokal transportierende Musik ganz anderen Gesetzen folgt als die auf eine hintergründige, oft nur unbewusst wahrgenommene Filmmusik.

Die andere Komposition ist eine Oper, die der 1931 geborene ungarische Komponist Sándor Szokolay dreißig Jahre nach Martinů schrieb. *Ecce homo* wurde 1987 von der Ungarischen Staatsoper unter Szokolays eigener Leitung

uraufgeführt und auch auf Compact Disk aufgenommen. Wie Martinů richtete Szokolay sein Libretto selbst ein – in ungarischer Sprache mit deutschem Zweittext. Sein spürbarer Anspruch, möglichst alle der in Kazantzakis' Roman beschriebenen Episoden in sein Libretto einzubeziehen, gereicht seinem Werk, das daher etwa dreimal so lang ist wie Martinůs, meines Erachtens zum Nachteil. In Folge dieser Entscheidung wird den verschiedenen Nebenhandlungssträngen vergleichsweise sehr viel Raum zugestanden, wodurch die dramatische Überzeugungskraft der tragenden Personen starke Einbußen erleidet.

Die Musik in *Ecce homo* ist wie in Szokolays anderen Opern sehr geschickt komponiert, fügt sich allerdings ohne Überraschungen in das ein, was man traditionell von der Gattung der Oper erwartet. Die musikalische Sprache ist gekennzeichnet durch ein komplexes Gewebe tonaler Komponenten vertikal-symmetrischen Aufbaus. Prominent sind Gesten, die man als dreidimensional gespiegelt beschreiben könnte: So wird, wie in der Begleitung des nebenstehenden Beispiels, eine Ganzton-Tritonus-Ganzton-Schichtung erstens horizontal gebrochen, zweitens mit ihrem Krebs zu einer Kurve ergänzt und drittens in einer Gegenstimme gespiegelt. Diese Geste – oft im Gesang teilweise verdoppelt – durchzieht das ganze Werk.

Beispiel 27: Sándor Szokolay, *Ecce homo*, dreidimensionale Symmetrie



Zudem hat Szokolay ein Repertoire von mindestens sieben symmetrischen Akkorden (nach dem Prinzip: Intervall 1 über Intervall 2 über Intervall 1) entworfen, die als Einzelbausteine regelmäßige Verwendung finden, sowie Ketten, die aus Paaren komplementärer Intervalle gebildet sind (so die Abwechslung von verminderter Oktave und kleiner None, die erstmals im Vorspiel erklingt). Selbst Figuren, die, wie der aus einer Tonleiter abgeleitete diatonische Cluster, nicht in sich symmetrisch sind, werden auffällig häufig mit ihrem Spiegelbild in einer anderen Orchesterstimme gepaart. Diese Phänomene aufzuspüren und zu katalogisieren könnte jedoch allenfalls für einen Studenten der Musiktheorie interessant sein. Über die generelle Beobachtung hinaus, dass die Geschichte um Manolios als "Spiegelung" der letzten Zeit im Leben Jesu bezeichnet werden kann, ist nicht ersichtlich, ob der

Komponist irgendeine interpretierende Bedeutung mit seiner Verarbeitungsweise verbindet und in welcher Hinsicht diese Bausteine möglicherweise zur Beleuchtung des spezifischen inneren Kampfes, der diesen Stoff so deutlich von traditionellen Opernlibretti unterscheidet, beitragen.

Auch Szokolays glänzende Orchestrierung scheint nicht im Dienste musikalischer Auslegung zu stehen. Man fragt sich, ob der Szokolay-Kenner Tibor Tallián, dem die Besonderheit des Stoffes durchaus bewusst zu sein scheint, nicht einem Wunschdenken nachgab, als er (in seinem Beitrag für *The New Grove Dictionary of Opera*) über die Oper schrieb, *Ecce homo* zeige eine Einfachheit des Ausdrucks und eine Passionsmusik-ähnliche epische Dramaturgie; der byzantinische Stoff habe den Komponisten "zu einem illustrativen Erzählstil in einer Art transzendentalem Realismus inspiriert". Selbst wenn es stimmen sollte, dass der Komponist versucht hat, innerhalb seines typisch üppigen Klangstils eine vergleichsweise asketische Stimme zu finden, so vermittelt dieses Werk doch nicht die Tiefe geistiger Auslotung, die in ihrem Gegenstück, Martinůs *Greek Passion*, so eindrucksvoll ist.

Die Identifikation mit der Christusfigur

Die drei Handlungsschichten in Martinůs *Greek Passion* und die in ihnen verankerten Verweise auf verschiedene Gattungen – das (verhinderte) Passionsspiel, das Oratorium im alttestamentlich modellierten Strang und die Allegorie, die die moralische Dimension der biblischen Geschichte mit Hilfe von Personen anstelle der sonst für die Gattung üblichen Personifizierungen abstrakter Eigenschaften ausformt – werden zusammengehalten von der Hauptfigur: dem zum Christusdarsteller bestimmten Manolios. Dieser Hirte ist ein Mensch mit eingestandenen normal-menschlichen Schwächen. Selbst in der verkürzten Librettofassung, die viele der Exzesse ausspart, in denen Kazantzakis schwelgt, bekennt sich der fromme junge Mann zu Handlungen und Haltungen, von denen Christen den Sohn Gottes auch während seines Erdenlebens frei glauben. Dazu gehören die gelebte Sinnlichkeit mit seiner Verlobten und die lustvollen Fantasien um Katarina, aber auch ein vorübergehender Mangel an Demut. So spricht er in seiner letzten Predigt selbstanklägerisch von dem Stolz, der ihn anlässlich seiner Wahl zum Christusdarsteller zunächst ergriffen habe. Diese "Schwächen" mögen einem modernen Betrachter geringfügig erscheinen, doch betrifft diese Beurteilung den Opernhelden, nicht den Wiederverkörperer Christi.

Auch Manolios bezwingt letztlich all seine Versuchungen, doch bleibt er stets spürbar menschlich. Und bezeichnenderweise endet seine Biografie trotz der Tatsache, dass die zu seinem Tod führenden Ereignisse so auffällig als Nachstellung der letzten Phase der Passionsgeschichte orchestriert sind, mit der Klage über den Leichnam dieses angeblichen "Bolschewiken", dessen Name bald vom Wasser der Geschichte davongetragen werde; keine einzige Andeutung stellt eine Auferstehung gleich welcher Art in Aussicht. Wäre eine historische Person im Zusammenhang mit einer beabsichtigten *imitatio Christi* als Stellvertreter Christi getötet worden, so hätten sich wohl engagierte Christen gefunden, um ihre Heiligsprechung zu betreiben. Doch wie die Oper deutlich vermittelt, erwartet diesen fiktiven Heiligen keinerlei ausgleichende Gerechtigkeit.

In dieser letztgenannten Hinsicht ist Martinůs *Greek Passion* unbedingt eine Oper. Sie stellt vor die Augen des Publikums einen Mann, der zwar in vieler Hinsicht außergewöhnlich ist, jedoch bis zum bitteren Ende jemand bleibt, dem wir potenziell ähneln könnten. Er ist ein Mann, der versteht – sowohl grundsätzlich als auch noch einmal in plötzlicher, blitzhafter Einsicht – was es heißt, moralisch und sozial verantwortlich zu leben, und sich entscheidet, dieser Einsicht die Tat folgen zu lassen. Indem Martinů seinen Christusdarsteller in dieser Eigenschaft zeigt, scheint er sein Opernpublikum zu einer Sicht auffordern zu wollen, die in den verschiedenen Gattungen sakraler Musik nicht vermittelt wird: dass auch Jesus als ein Mann verstanden werden kann, der sich vor allem dadurch definierte, dass er moralische Imperative ernst nahm bis hin zur letzten, existentiellsten Konsequenz.

The Greek Passion zielt also nicht auf die Art frommer Reflektion, wie sie für Passionsmusiken und Oratorien kennzeichnend ist. Dort gedenken die Zuhörer in einer Mischung aus Ehrfurcht und antizipiertem Triumph der ungerechten Strafe, die über ein fehlerloses Wesen verhängt wurde, das als Inkarnation des göttlichen Wortes in diese sündige Welt kam. Im Gegenteil dazu betont diese Oper die Allgemeingültigkeit der moralischen Vorsätze, die dem Leben des berühmtesten Verfechters geistiger Integrität und mitmenschlicher Gerechtigkeit, dem Zimmermannssohn aus Nazareth, zu Grunde lagen.

Mit dem Teufel in Moskau

Als die russische Inkarnation des goetheschen Mephisto an einem Spätfrühlingsabend der 1930er Jahre in das Leben der Moskauer Schriftsteller trat, war "der Meister" wegen seines Pilatus-Romans schon längst in der psychiatrischen Anstalt. Er hatte versucht, die Aufzeichnungen, die ihm in seinem dekretiert atheistischen Land gefährlich zu werden drohten, im Ofen seiner kleinen Wohnung zu vernichten, doch Manuskripte brennen bekanntlich nicht. So jedenfalls erzählt es der russische Dichter Michail Bulgakow in seinem erst lange nach seinem Tod 1940 veröffentlichten, inzwischen in mehr als 20 Sprachen übersetzten Roman *Мастер и Маргарита* (Der Meister und Margarita), und so stellen es mit unterschiedlichem Akzent die Opern seines Landsmannes Sergej Slonimski und der deutschen Komponisten Rainer Kunad und York Höller nach.

Der Inhalt des Romans ist komplex wie so viele große Werke der russischen Literatur; er ist noch dazu sehr raffiniert auf drei Dimensionen verteilt. Jeder dieser Dimensionen ist ein Handlungsstrang zugeordnet mit einer aktiven Person, aus deren Sicht die Handlung dargestellt wird, sowie einer passiveren, die die eigentliche spirituelle Hauptperson ist. Die Schichten durchdringen einander sowohl zeitlich als auch, indem Aspekte einer Dimension momentan in eine andere hineinspielen.

Da gibt es zunächst eine satirische Schicht, die in Moskau an drei aufeinanderfolgenden Maitagen – Mittwochabend bis Samstagabend, vermutlich in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts – spielt und auf vielfältige, höchst amüsante Weise die Dummheit und Gier der Menschen entlarvt. Als aktiv die Handlung Bestimmenden folgt die Erzählung vor allem dem Lyriker Iwan Besdomny, neben ihm aber auch noch weiteren Vertretern der Moskauer Literatur- und Theaterszene sowie deren Wohnungsnachbarn, Angehörigen und Publikum. Die eigentliche Hauptperson dieses Stranges ist Voland, der sich als aus dem Ausland eingeladener Professor und Spezialist für schwarze Magie vorstellt und niemand anders ist als der Teufel persönlich ist. Wie der Lyriker Iwan ist auch Voland zugleich Vertreter einer Gruppe: Um ihn scharen sich diverse Unterteufel, vor allem der baumlange, absurd gekleidete Korowjew, der wie ein Mensch agierende, aber wie ein Riesenkater aussehende Behemoth, und der zynische Asasello.

Die zweite Schicht ist die des Phantastischen. Sie ist zwar hinsichtlich Ort und Zeit an beiden Enden mit Moskau und einer der Nächte innerhalb der drei genannten Tage verknüpft, spielt aber recht eigentlich in der Nicht-Zeit eines unheimlich ausgedehnten Mitternachtsschlages und im erweiterten Raum einer "fünften Dimension". Die Ereignisse werden aus der Perspektive Margaritas erzählt, einer klugen, mutigen und ihrem Instinkt vertrauenden Frau, die die Geliebte und Muse des verschwundenen "Meisters" war und bereit ist, alles – selbst den Eintritt in eine völlig irreale Dimension – zu wagen, um ihn zu retten. Die im Hintergrund stehende, eigentliche Hauptperson dieses Stranges ist also "der Meister". Er ist Historiker von Beruf und hat einen Roman über Pontius Pilatus geschrieben, dessen Darstellung des Jesus den regimetreu atheistischen Berufskollegen Angst macht. So wird nicht nur eine Veröffentlichung seines Werkes verhindert, sondern der Autor darüber hinaus auch in der Presse verrissen und gehetzt, dann persönlich verleumdet und schließlich "entfernt".

Die dritte Schicht ist die religiöse. Der ihr zugeordnete Handlungsstrang spielt in Jerschalaim (althebräisch für Jerusalem), am Freitag vor einem Passahfest gut 1900 Jahre vor der Moskauer Geschichte. Die für diese Handlung titelgebende und auch scheinbar im Zentrum stehende Person ist Pontius Pilatus, der Prokurator von Judäa. Die eigentliche Hauptperson natürlich, ohne die kein späteres Jahrhundert sich dieses Römers überhaupt erinnern würde, ist ein armer Wanderprediger aus Galiläa, Jeschua Ha-Nozri. Er wird an diesem Tag dem Pilatus als Untersuchungsgefangener vorgeführt und später gekreuzigt. Sein Tod lässt den für das Urteil Verantwortlichen später nicht mehr los.

Satire, Phantastik, Religion: Bulgakows *Meister und Margarita*

In Bulgakows Werk verschränken sich die Erzählstränge auf vielfache Weise: Die satirische Handlung durchzieht das ganze Werk, vor allem aber das erste der zwei Bücher; die phantastische beginnt recht eigentlich mit dem Auftreten Margaritas im zweiten Buch, und die religiöse ist in beide Bücher zu etwa gleichen Teilen eingelassen.

In der Satire erleben Leser zunächst den Lyriker Iwan, wie ihm Berlioz, Chefredakteur einer Literaturzeitschrift und Vorsitzender eines Moskauer Literatenbundes, vorwirft, Jesus in einem Gedicht so dargestellt zu haben, als handle es sich um eine historische Person; wie er gebannt einem hinzutretenden mysteriösen Ausländer lauscht, der behauptet, bei der Verurteilung

Jesu zugegen gewesen zu sein; wie er Zeuge des tödlichen Unfalls wird, den dieser Ausländer vorausgesagt hat und bei dem Berlioz von einer Straßenbahn der Kopf abgefahren wird; wie er diesen Ausländer nun durch halb Moskau verfolgt, wobei sich sein Geist immer mehr verwirrt; wie er den zur Sitzung versammelten Literaten vom Tod ihres Vorsitzenden berichtet, dabei die sofortige Festnahme des unheimlichen Ausländers fordert und schließlich so konfus und aggressiv wird, dass er in die psychiatrische Klink eingeliefert wird; und wie er dort einen Mitinsassen kennenlernt, der sich "der Meister" nennt und ihm seine Geschichte erzählt. Bulgakow lädt seine Leser aber auch ein zu beobachten, was der mysteriöse Professor Voland und sein Gefolge nach der Klinikeinlieferung des Lyrikers noch alles aushecken, wie sie eine große Anzahl Personen verschwinden lassen, andere erschrecken und praktisch alle, die ihren Weg kreuzen, mit irgendeiner Schwäche bloßstellen; wie sie, als die Miliz sie unschädlich zu machen sucht, alle möglichen Gebäude in Brand stecken und sich schließlich in Luft auflösen.

Im phantastischen Strang werden die Leser Zeugen, wie Margarita vom Unterteufel Asasello eine geheimnisvolle Einladung Volands übergeben wird, die sie nach kurzem Zögern selbstbewusst annimmt. Mit Hilfe einer Creme Asasellos verwandelt sie sich in eine betörend schöne Hexe, fliegt auf einem Besen – unterbrochen von allerlei skurrilen Erlebnissen – zu Volands Moskauer Hauptquartier, einer scheinbar durchschnittlichen Etagenwohnung, die sich durch Zauberei zu einem gigantischen Palast weitet, und erfährt dort ihre Aufgabe: dem alljährlichen großen Ball des Satans zu präsidieren. Als Ballkönigin empfängt sie nun die Gäste, bei denen es sich um betrügerische Staatsmänner, Giftmischerinnen, Selbstmörder, Kupplerinnen, Kerkerknechte, Falschspieler, Denunzianten, Verräter, Spitzel und Sittenstrolche handelt, die für die Dauer des Festes aus der Verwesung auferstehen. Als Belohnung für die anstrengende Aufgabe, bei der Voland selbst im Hintergrund bleibt, wird sie wieder mit dem Meister vereint, der zu diesem Zweck aus der Klinik entführt und hergezaubert wird. Auf Wunsch können beide in ihre alte Wohnung zurückkehren, doch sehen sie sich dort mit der Frage konfrontiert, wie und wovon sie nun leben sollen, da sich am Hass der Moskauer Literaten auf den Autor des Pilatusromans ja nichts geändert hat. Auch dieses Problem löst sich auf phantastische Weise: Sie werden binnen weniger Stunden erneut von Asasello besucht, der ihnen zweimal blutroten Wein einflößt. Der erste Trunk führt zu ihrem unmittelbaren Tod, die zweite Gabe zu einer Wiedererweckung in ein anderes Leben.

Die religiöse Handlung wird dem Leser in mehrfach vermittelter Form präsentiert. Einen ersten Abschnitt erzählt Voland, der selbst dabei gewesen

zu sein behauptet; einen zweiten träumt in der psychiatrischen Anstalt der Lyriker Iwan, der sich seit der Erzählung des mysteriösen Ausländers fragt, wie es wohl mit dem Verurteilten Jeschua damals weiter gegangen sein mag. Bald wird offensichtlich, dass es sich bei dieser Erzählung um eben den Pilatusroman handelt, der den Meister um sein Glück und seine Freiheit gebracht hat. Die Fortsetzung der Geschichte scheint denn auch zunächst verloren: Margarita liest einige Sätze auf einem Fetzen angekohlten Papiers, das sie nach dem verzweifelten Versuch des Meisters, sein Manuskript zu verbrennen, aus dem Feuer gerettet hat. Indem Asasello die Zeilen wenig später wörtlich zitiert, verrät er, dass der Roman Voland und seinen Anhängern wohl bekannt ist und von ihnen jederzeit rekonstruiert werden könnte. In dieser rekonstruierten Fassung liest Margarita dann in der Nacht nach ihrer und des Meisters Rückkehr in die gemeinsame Wohnung die beiden letzten Abschnitte.

So wird die Geschichte von der Kreuzigung des unschuldigen Jeschua auf eine sehr indirekte Weise mitgeteilt – durch Voland, Iwan und Margarita, und zudem gespiegelt durch die Gewissensqualen des Pontius Pilatus, denen der Meister in seinem Roman nachgespürt hat. Dabei konzentriert sich Volands Erlebnisbericht auf das Verhör, in dessen Verlauf Pilatus den Eindruck gewinnt, dass dieser Jeschua nicht nur unschuldig, sondern ein ganz besonderer Mensch ist. Folglich beschließt er, das vorgeschlagene Todesurteil nicht zu bestätigen. Doch der Hohepriester Kaiphas hat vorgesorgt: Er hat Jeschua durch einen angeheuerten Mittelsmann namens Judas, der sich als Bewunderer ausgab, einladen und zu einer Bemerkung über die Vergänglichkeit irdischer Königreiche verleiten lassen. Aufgrund dieser angeblichen Majestätsbeleidigung nun ist Pilatus gezwungen, den ungewöhnlichen Mann wider besseres Wissen hinrichten lassen, wenn er nicht selbst die Gunst des römischen Kaisers einbüßen will.

Iwans Traum enthüllt in vielen deprimierenden Einzelheiten, wie es bei der Kreuzigung auf der Schädelhöhe tatsächlich zugegangen ist. Der einzige Jünger des Jeschua, der ehemalige Zöllner Levi Matthäus, nimmt sich vor, seinem verehrten Meister die Qualen der Kreuzigung zu ersparen und ihn stattdessen auf dem Weg nach Golgatha zu erstechen, doch bis er in die Stadt gelaufen und mit einem schnell gestohlenen Messer wieder zu dem Zug der Verurteilten gestoßen ist, haben diese ihr Ziel bereits erreicht und es gibt keine Möglichkeit mehr für die erlösende Tat. Während er für spätere Generationen Aufzeichnungen macht, sieht er dem qualvoll langsamen Sterben Jeschuas zu, das die Soldaten endlich nur deshalb durch einen Lanzenstoß abkürzen, weil sich ein furchtbares Gewitter ankündigt.

Wie Leser aus Margaritas Lektüre im Manuskript des Meisters erfahren, hat Pilatus den Chef seiner Geheimwache abgestellt, die Kreuzigung zu beobachten und ihm in allen Einzelheiten zu schildern. Dies geschieht noch während des starken Gewitters. Darauf erhält der Geheimdienstmann in verschlüsselter Form den Auftrag, Judas noch in derselben Nacht umzubringen. Der nächtliche Bericht vom erfolgreich erledigten Mord schreckt den Prokurator aus einem schönen Traum, in dem er mit dem Wanderphilosophen Jeschua – den er selbstverständlich nicht verurteilt hat – einen faszinierenden Disput ausficht. In ihrer Unterhaltung geht es um die Feigheit als eine der schrecklichsten Sünden, und Pilatus versichert, eher werde er seine Karriere gefährden, als einen, den er für unschuldig hält, dem Tod auszuliefern. Die Ankunft des Vertrauten beendet den Traum abrupt und erinnert daran, dass Jeschua tot und auch schon begraben ist. Judas, legt Pilatus seinem Geheimagenten nahe, solle das Volk am besten als Selbstmörder in Erinnerung behalten; auf die Weise würden lästige Spekulationen vermieden.

Das Jerusalemer Gewitter übrigens, mit fast identischen Worten geschildert, geht auch über Moskau nieder, als der Meister und Margarita durch den blutroten Wein des Asasello sterben und zu neuem Dasein erweckt werden – und dieser Wein ist derselbe, erklärt ihnen der mit dieser Verwandlung betraute Teufel, den Pilatus trank. Auch sonst verschränken sich die drei Stränge auf die merkwürdigste Weise. Die Akteure der satirischen Schicht erfahren unter dem Einfluss der Voland-Clique allerlei haarsträubend phantastische Verzerrungen der Wirklichkeit: Margarita kommt mit Asasello ins Gespräch, als dieser kommentiert, beim vorbeiziehenden Trauerzug handle es sich um das Begräbnis des Literaturbundvorsitzenden Berlioz, dem man aus dem Sarg heraus noch den Kopf gestohlen habe. Für den Lyriker Iwan haben Pilatus und Jeschua bald mehr Wirklichkeit als seine Moskauer Bekannten oder auch der mysteriöse Ausländer, und diesen wiederum führt er bei den Moskauer Literaten mit Worten aus dem 1. Johannes-Brief ein: “Er ist erschienen”. Zugleich spielt die Jerschalaimer Handlung auch in die Satire hinein, so wenn ein Messer in einem Moskauer Laden plötzlich dem ähnelt, das Matthäus stahl, um Jeschua vorzeitig zu erlösen. Als Levi Matthäus schließlich, von Jeschua gesandt, Voland aufsucht mit der Bitte, dieser möge den Meister und Margarita in Moskau “erlösen”, scheinen alle Stränge vorübergehend verflochten. Voland bringt die beiden dann zu Pilatus, der seit fast 2000 Jahren für seine damalige Entscheidung gegen sein Gewissen büßt. Sie finden ihn in einer felsigen Landschaft, vertieft in den Versuch, erneut den Traum zu träumen, dem zufolge die Hinrichtung nie

stattgefunden hat und er weiter mit Jeschua disputieren kann. Derweil hasst er seine Unsterblichkeit und seinen beispiellosen Ruhm. Die mitleidige Margarita bittet den Teufel, den lange Gequälten freizugeben, doch hat Jeschua dies bereits getan, und der Meister vollendet die Erlösung, indem er seinem Roman zwei an Pilatus gerichtete Sätze hinzufügt: "Du bist frei! Er wartet auf dich!"

Dabei bleibt die ganze Geschichte teuflisch – und auch faustisch. Die gegenseitige Beeinflussung der Sphären zeigt sich unter anderem in der Namensgebung. Wenn sich die vier Teufel am Ende des Romans, während ihres Ritts auf schwarzen Pferden, in schwarze Engel verwandeln, erinnern sie nicht nur an die vier Reiter der Apokalypse, sondern offenbaren damit auch ihr eigentliches Wesen. Zwei von ihnen haben zudem biblische Namen: Behemoth, der Riesenkater, kommt als tierförmiger Dämon der Lust und Völlerei in den Büchern Hiob und Enoch vor, und Asasello ist in den Büchern Levitikus, Jesaja und Enoch der Teufel, der im Ruf steht, Frauen kosmetische Tricks beizubringen; daher seine Wundercreme für Margarita.

Voland dagegen ist der Name des Satans in mittelhochdeutschen Gedichten des 12.-13. Jahrhunderts; deutsche Leser kennen ihn vor allem aus Goethes *Faust*, in dem es bei Mephistos Auftritt in der Walpurgisnacht heißt: "Platz! Junker Voland kommt! Platz, süßer Pöbel, Platz!" Viele seiner Attribute – der Knauf seines Spazierstocks, das Amulett, das er Margarita als Ballkönigin um den Hals hängen lässt, und die Stickerei auf dem Fußkissen seines Palastes – weisen das Pudelmotiv auf, das auch das Kennzeichen des Goetheschen Mephisto ist. Der namenlose und verzweifelte "Meister" erinnert an den, der von sich sagte: "Da steh ich nun, ich armer Tor, und bin so klug als wie zuvor. Heiße Doktor, heiße Magister gar...". Statt seiner schließt jedoch hier seine Geliebte einen Pakt mit dem Teufel – und zwar einen, bei dem zuerst sie leistet. Selbst als ihr Voland dafür einen Wunsch einräumt, bittet sie nur für andere. Ihrer überlegenen Haltung wegen heißt sie mit vollem Namen: Margarita; das verniedlichende "Gretchen" wäre dieser Frau keineswegs angemessen.

Der den Teufeleien des Professors der schwarzen Magie hilflos ausgesetzte Finanzdirektor des Varietétheaters, Rimski, kommt durch seinen Familiennamen, der ihn auf russisch als "den Römer" bezeichnet, unversehens mit Pilatus in Berührung. Doch verweist sein Name auch auf Rimski-Korsakow, der neben eigenen Werken vor allem durch die Vervollständigung von Mussorgskis *Nacht auf dem kahlen Berg* bekannt geworden ist – einer musikalischen Walpurgisnacht ähnlich der, die Bulgakow im von Margarita präsidierten Hexensabbat schildert. Der Chefarzt der Nervenklinik

heißt Strawinski, also wie der Komponist, dessen orgiastischer *Sacre du Printemps* an den teuflischen Osterritus in Goethes *Faust* erinnert und damit die Höhepunkte der drei Handlungsstränge verbindet. Der nach Voraussage Volands von der Straßenbahn geköpfte Literaturbundvorsitzende Berlioz schließlich trägt den Namen eines Komponisten, dessen *Damnation de Faust* gegen Schluss eben jenen Sturz des Mephistopheles in den Abgrund schildert, mit dem auch Bulgakow seinen Voland und dessen drei Unterteufel gegen Schluss des Romans verschwinden lässt.

Die Umkehrung bekannter Charakteristika beschränkt sich allerdings nicht auf die Faust-Vorlage; sie lässt sich auch in der Bearbeitung des biblischen Materials beobachten. 'Wunder' vollbringen in dieser Geschichte nur Voland und sein Gefolge; die übermenschlichen Fähigkeiten Jeschuas beschränken sich darauf, dass er die Migräne des Pilatus erkennt und durch freundliches Zureden – also vielleicht, aber nicht unbedingt, durch Hypnose – zeitweilig verschwinden lässt. Das ist nichts im Vergleich zu all den übernatürlichen Possen, die sich unter dem Einfluss der Teufelsbande vollziehen. Auch Ermahnungen zu einem moralischeren Leben sind nicht Jeschuas Anliegen. Er predigt nicht, er philosophiert, und wenn er seine Anschauung, dass alle Menschen im Grunde gut sind, äußert und lebt, so tut er dies ohne den Anspruch, andere müssten ihm darin nachfolgen. Auch von einer besonderen Erwählung oder Bestimmung scheint dieser Jesus nichts zu wissen, und abgesehen von seiner schlichten Antwort auf Pilatus' Frage, dass er an den einen Gott glaube, hört man von ihm keine Aussagen über einen himmlischen Vater oder das Himmelreich. Die Überwindung des Todes und das ewige Leben schließlich erfahren in Bulgakows Roman eine merkwürdige Wendung. Insofern Jeschua seinen Jünger Levi Matthäus zu Voland schicken kann, um diesen zu bitten, den Meister und seine Geliebte aus einem zwar wieder vereinten, aber doch irdisch hoffnungslosen Dasein in ein Reich überirdischer Ruhe zu entführen, scheint nicht nur er, sondern auch der Jünger noch im frühen 20. Jahrhundert Kontakt mit dem Leben zu halten. Dasselbe gilt allerdings für den reuegeplagten Pilatus – und für dessen Hund! Die einzige "Auferstehung" erleben die beiden Titelhelden; doch wird kein Leser annehmen, dass es sich dabei um die christlich gemeinte handelt.

Diese Beobachtungen werfen eine Frage auf, die auch die Komponisten der drei musikdramatischen Interpretationen des Romans beschäftigt hat: Welche Analogien bestehen zwischen den drei Handlungssträngen? Äußerlich am auffälligsten ist die Korrespondenz zwischen der satirischen und der phantastischen Handlung. Sie betrifft den Aufbau, die scheinbaren Hauptpersonen und die ganz materielle Ebene.

Was Kapitel 1 und 3-6 für die Handlung um Iwan sind, wiederholt sich in Kapitel 19-23 für Margarita. In der Exposition Iwans weist Berlioz auf das Jesusgedicht hin; in der Exposition Margaritas dient das Gespräch mit der Zofe einem entsprechenden Zweck bzgl. der Gedanken ihrer Herrin. Iwan wird auf einer Parkbank von einem mysteriösen Mann angesprochen, der seine Gedanken liest und den Tod Berlioz' prophezeit. Daraufhin verwirrt sich sein Geist und er unternimmt eine mit vielen irrationalen Unterbrechungen durchsetzte Verfolgungsjagd durch Moskau. Margarita wird auf einer Bank von einem mysteriösen Mann angesprochen, der ihre Gedanken liest und von der kopflosen Leiche Berlioz' im vorbeiziehenden Sarg spricht. Bald darauf folgt ihre körperliche Verwandlung sowie ihr mit vielen irrationalen Unterbrechungen durchsetzter Hexenflug über Moskau. Die satirische Beschreibung des Literaturhauses, Iwans Ankunft dort und seine Unterhaltung mit den Schriftstellern entspricht der phantastischen Beschreibung der satanischen Gesellschaft, der Ankunft Margaritas im Palast Volands und ihre Unterhaltung mit dessen Gefolge. In der Nervenklinik sieht Iwan sich umgeben von lauter Verfolgten, die hier ihrer Würde beraubt erscheinen; umgekehrt findet sich Margarita als Ballkönigin Volands in der Gesellschaft von lauter Verbrechern, die hier für eine Nacht als Gäste ironisch geehrt werden und so ihre Würde wiederzufinden meinen.

Die Übereinstimmung zwischen Jeschua und dem Meister legt sich für Literaturkenner bereits durch Max Brods *Der Meister* nahe, einen Leben-Jesu-Roman, dessen Protagonist ebenfalls Jeschua Ha-Nozri heißt. Bei Bulgakow sind beide trotz ihrer an der Oberfläche des Romans trügerisch kleinen Rolle die Angelpunkte allen Geschehens. Beide werden ihrer Ansichten wegen denunziert und verhaftet, da die Machthaber fürchten, die Lehren Jesu bzw. die Darstellungen des Meisters zur Gründungsgeschichte des christlichen Glaubens könnten Anhänger finden und damit den Einfluss der herrschenden Religion – das priesterlich geregelte Judentum im 1. bzw. den sowjetisch dekretierten Atheismus im 20. Jahrhundert – schwächen. Kaiphas als Hohepriester der jüdischen Religion entspricht dem Literaturkritiker Berlioz als Verteidiger des sowjetischen "Glaubens", Pilatus als verantwortlicher Repräsentant der römischen Staatsmacht dem Schriftstellerverband als verlängertem Arm von Stalins Kulturbürokratie.

Bulgakows Darstellung zeigt sowohl Jeschua als auch den Meister ausschließlich im allerletzten Stadium ihrer jeweiligen Passion, nach bereits erfolgter Denunziation und Verhaftung; von der Vorgeschichte erfahren Leser nur erinnerte Fragmente. Beide sterben, ihre Worte jedoch nicht. Der Raub von Jeschuas Leichnam durch Levi Matthäus spiegelt sich in der auf

Wunsch Margaritas erfolgten Entführung des Meisters aus der Nervenklinik. Beide finden je *einen* Jünger; dies wird im russischen Originaltext besonders deutlich, da Bulgakow für Iwan Besdomny, den "Schüler", den der Meister bittet, seinen Roman fertigzuschreiben, und für Levi Matthäus, den "Jünger", der die Worte seines Meisters aufschreibt, dasselbe Wort verwendet.

Die Symmetrie von Jeschua und Voland schließlich wird darin deutlich, dass sie zwar scheinbar die Inkarnation von Gut und Böse sind, letztlich aber zusammenarbeiten und gemeinsam das spirituelle Element vertreten. Beide lesen Gedanken und sagen die Zukunft voraus. Beide sind Reisende ohne festen Wohnsitz, verwickeln jeden, den sie treffen, in philosophisch-theologische Gespräche, und enthüllen dabei die essentielle Ohnmacht des Menschen. Beide erscheinen der Umwelt als politisch gefährliche Aufwiegler. Jeschua ist überzeugt von der ursprünglichen Güte aller Menschen, doch die Wirklichkeit scheint dies zu widerlegen und lässt ihn an der Schlechtigkeit einiger zugrunde gehen. Voland setzt alles daran, die Schwächen und Fehler der Menschen zu zeigen, tut dies jedoch letztlich, um die Selbstverantwortlichkeit der Menschen zu provozieren, worin ihm allerdings nur Margarita eine würdige Gegenspielerin ist.

Die vehemente Ablehnung, die sowohl das polemische Jesus-Gedicht Iwans als auch der historische Pilatus-Roman des Meisters erfahren, zeigen die Moskauer Gesellschaft in Furcht vor der Möglichkeit, Jesus könne existiert haben – einer Furcht kaum geringer als ihre Angst vor dem Teufel. Es ist Voland, der die historische Existenz Jesu verteidigt und die Widerlegung der Gottesbeweise seinerseits widerlegt. Iwan kündigt seinen Schriftstellerkollegen die leibhaftige Anwesenheit Volands in Moskau mit biblischen Worten an, die die Beziehung zu Jesus herstellen: "Er ist erschienen!" (Wie die kürzlich veröffentlichten Skizzenbücher beweisen, hatte Bulgakow den Ausruf in der Entstehungsphase des Romans sogar zeitweilig als Werktitel vorgesehen.) Sowohl Voland als auch Jeschua lernen den Meister vor allem durch seinen Roman schätzen, und beide werden durch seine Darstellung bewogen, sich ihm fürsorglich zuzuwenden. Als Jeschua beschließt, den innerlich gebrochenen Autor und seine tapfere Geliebte weiteren menschlichen Anfeindungen zu entziehen, wendet er sich mit dieser Bitte ausgerechnet an Voland.

So fragt der Leser sich am Ende, ob nicht beide, wenn auch auf sehr verschiedenem Wege, dasselbe Ziel verfolgen: den Glauben an das Gute im Menschen zu fördern. Denn auch der Teufel ist ja, wie uns das Goethe-Zitat erinnert, das Bulgakow seinem Roman als Epigramm vorausschickt, "ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft."

Sergej Slonimskis Parabel von innerer Größe

Die von Bulgakows Witwe ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod schließlich erkämpfte, wenn auch noch stark zensierte Veröffentlichung von *Der Meister und Margarita* in zwei Heften der Literaturzeitschrift *Moskwá* im Winter 1966-67 erwies sich als ein trügerisches Zeichen größerer Toleranz im sowjetischen Kultursystem. Dies zeigt sich am Schicksal der auf ein Libretto von Juri Dimitrin und Witali Fialkowski gestützten Oper, die der 1932 in Leningrad geborene Komponist Sergej Slonimski kurz nach dem Erscheinen des Romans in Angriff nahm und 1972 fertigstellte. Slonimski war zum Zeitpunkt der Komposition bereits ein vielfach ausgezeichneter Künstler. Dies mag erstaunen, da seiner Musik eine "Erweiterung der Grenzen des in der Sowjetunion Erlaubten" bescheinigt wird. Er war einer der ersten Komponisten seines Landes, die mit der sonst als Ausdruck westlicher Dekadenz verpönten Zwölftontechnik experimentierten sowie mit Aleatorik, modalen und mikrotonalen Modulationen, asymmetrischen Rhythmen, graphischer Notation, Tonbandzuspielungen und der Verbindung von populärer und ernster Musik. Seine erste Oper *Virineja*, die die widersprüchlichen Leidenschaften im nachrevolutionären Russland schildert, war gut aufgenommen worden. So schien er die besten Voraussetzungen zu haben, einen einstmals als systemfeindlich empfundenen Stoff zu vertonen. Doch wurde *Master i Margarita*, seine zweite Oper, ein Opfer des sowjetischen Kulturdespotismus wie vor ihr Bulgakows Roman. Die Leningrader Funktionäre warfen dem Werk ideologische Rückschrittlichkeit vor und unterdrückten es siebzehn Jahre lang; erst 1989 durfte es zum erstenmal konzertant aufgeführt werden. Die szenische Uraufführung folgte 1991 im Mossowjet-Theater unter der Leitung von Michail Jurowski, der am 9. Juli 2000 im Rahmen der EXPO Hannover auch die sehr erfolgreiche deutschsprachige Erstaufführung durch das Volkstheater Rostock dirigierte.

Diese früheste der drei musikdramatischen Interpretationen ist in vieler Hinsicht die interessanteste. Trotz der notwendigen drastischen Kürzung der 500seitigen Romanvorlage auf den Text einer knapp zwei Stunden dauernden Oper gelingt es den Librettisten, ein Pendant zu Bulgakows surrealistischer Darstellungsweise zu schaffen. Die Entscheidung, den satirischen Handlungsstrang vor allem mimisch und choreographisch zu verwirklichen, kommt der Verdichtung der Aussage sehr zugute. Die musikalische Interpretation vervollständigt und vertieft diese Interpretation. Slonimski bearbeitete Bulgakows Stoff als Kammeroper für Sänger, Chor und 15 solistische Instrumentalisten, von denen zwei – der Fagottist für den Teufel Korowjew,

der sich als Varietékünstler nach diesem Instrument nennt, und der Piccolo blasende Flötist für den diabolischen Kater Behemoth – als nichtvokale, aber kostümierte Darsteller auf der Bühne agieren. Die anderen Instrumentalisten sind jeweils einem Darsteller oder einer menschlichen Qualität zugeordnet, und in vielen Passagen der Partitur ist der jeweilige Sänger nur von seinem Charakterinstrument transparent begleitet oder sogar durch dieses allein vertreten. Die rein musikalische Verwirklichung einzelner Episoden, die der vokal-szenischen und der mimisch-choreographischen eine dritte Dimension zur Seite stellt, ist immer überzeugend und oft geradezu genial.

Die Oper beginnt und endet mit der Beschwörung von Stille, ewigem Licht und ewigem Schlaf. Der Chor, den Opernbesucher zunächst für die kollektive Stimme griechischer Tragödien halten mögen, erweist sich in der Welt jenseits des Todes, in der er Margarita am Ende der Handlung begrüßt, als eine eher übermenschliche Stimme. Doch wenn sich der Vorhang zum erstenmal hebt und eine einsame Flötenmelodie die Handlung eröffnet, ist jede Zuordnung noch offen. Die Frage, die Pilatus an einen unsichtbaren Gesprächspartner richtet und von der das Publikum nur das ausschnitthafte " ... lebst? Du lebst? So war keine Hinrichtung? War keine ..." hört, liefert einen Einstieg, der exemplarisch ist in seiner Knappheit und Dramatik.

Die Dringlichkeit, mit der der Fragende im Folgenden eine Antwort erfleht, weckt ihn aus einem Traum. Kaum hat er sich selbst eingestanden, dass sein Wunsch nicht der Wirklichkeit entsprechen kann, da tritt schon Levi Matthäus auf und schildert das stundenlange Leiden Jeschuas am Pfahl. Die Erzählung geht in direkte Darstellung über, wenn wir den Henker sowie die krächzenden Stimmen der Gekreuzigten hören, durchzogen vom wiederholten "Der Tod kommt nicht", mit dem Levi und der Chor die bedrückend lange Quälerei vermitteln. Wenn Pilatus die Hinrichtung abschließend als "vulgär" von sich zu schieben sucht, jedoch bemerkt, er finde keine Ruhe, weiß sich der Zuhörer wieder im unbestimmten Raum zwischen Golgatha und dem Ort der 2000 und mehr Jahre andauernden Reuequal dessen, der für das dort vollstreckte Todesurteil verantwortlich zeichnet.

Unmittelbar folgend auf die Konfrontation des Pilatus mit seiner Vergangenheit sehen wir Berlioz, der dem Lyriker Iwan vorwirft, sein Gedicht über Jesus erwecke fälschlich den Eindruck, dieser habe wirklich gelebt. Die knappe Dialogsequenz entfesselt ein Kaleidoskop scheinbar unverbundener, ineinander verschachtelter Vignetten. In einem ersten Einschub wird das Publikum Zeuge des indirekten Zwiegesprächs zwischen dem Meister und der von ihm getrennten Margarita, die sich um einander sorgen und nach einander sehnen. Eingebettet darin sehen wir den Literaturfunktionär, der den

Roman des Meisters verlacht, sodann eine Szene aus der glücklichen Zeit der ersten Liebe der Titelhelden und Margaritas Ermutigung für den Roman des Meisters. Sie liest einige Sätze daraus laut vor, die dann in eine direkte Darstellung der Pilatushandlung übergehen. Darin wird der Verleumdung und eitlen Selbstrechtfertigung des Judas besonders viel Raum gegeben.

Erst nach diesem Einschub kann Berlioz seine Belehrung Iwans über die nur mythologische Existenz Jesu zu Ende führen. Diese bringt Voland auf die Bühne, der sich über den dezidierten Atheismus der Moskauer amüsiert. Nachdem auf eingeblendeter zweiter Ebene Margarita den Entschluss geäußert hat, dem Teufel ihre Seele zu verkaufen, nur um den Meister wiedersehen zu können – und damit einerseits im Gegensatz zu Berlioz einen Glauben an das Übermenschliche bekennt, andererseits den Zuschauern nahelegt, es könne sich bei dem mysteriösen Voland um den Teufel handeln – nimmt Berlioz' Schicksal seinen Lauf, Iwan erkennt mit Schrecken die prophetische Kraft des Fremden, sein Geist verwirrt sich, und als er der Schriftstellerversammlung Bericht erstatten will, halten die ihn für betrunken oder gar wahnsinnig und lassen ihn in die Nervenklinik bringen.

Während unsere Ohren Iwans Musik in die Unfreiheit folgen, werden unsere Augen wieder auf die immer noch im Roman des Meisters lesende Margarita gelenkt und wir erleben zunächst aus der Erzählperspektive, dann in direkter Darstellung ein Gespräch zwischen Pilatus und Jeschua. Dieses Gespräch ist ausführlich und eindrucksvoll; es enthält Jeschuas Ansichten über den Menschen sowie über die korrumpierende irdische Macht und den Tempel des Glaubens, aber auch seine Heilung von Pilatus' Migräne. Ein knapper Einwurf Volands weist uns geschickt auf die Anwesenheit des Teufels bei dieser Begegnung der zwei Männer in Jerschalaim hin.

Die surrealistische Szenenabfolge des 1. Aktes ist durch dramatische und thematische Fäden raffiniert zusammen gehalten. Die zentrale Frage ist die nach der Wahrheit des menschlichen Lebens – und Leidens. Diese gilt vor allem dem historischen Jesus: Pilatus wünscht, das von ihm unterzeichnete Todesurteil möge nie vollstreckt worden sein und der unschuldig Verurteilte noch leben; Berlioz informiert Iwan, Jesus habe nie existiert, und erklärt dem Meister, ein Roman, der sich um ein Verständnis der historischen Beziehung zwischen Pilatus und Christus bemüht, sei "nicht aktuell". Im übertragenen Sinne spiegelt sich das nicht enden wollende Leiden Jeschuas am Kreuz, wie es Levi Matthäus beschreibt, wieder in dem Leiden des Meisters, der vom Polyp der Angst gewürgt wird, sich aber innerlich längst tot fühlt.

Die Episoden des 2. Aktes sind durch drei große Klammern gerahmt, von einer scheinbar unverbundenen menschlichen Aussage eingeleitet und

durch ein furchterregendes Naturereignis unterbrochen. Die drei Klammern betreffen die Handlung in Jerschalaim. Die andauernden Qualen der drei Gekreuzigten von Golgatha, in den entsetzt kommentierenden Worten des Levi Matthäus ebenso eindringlich vermittelt wie im irren Volkliedgesang des Mörders Gestas und dem die Schmeißfliegen abwehrenden Zungenschnalzen des Chores, umrahmen eine Szenenfolge, in der die Moskauer Kritiker vor dem Autor des Pilatusromans und seiner "Gotteskriecherei und Pilaterei" warnen. Von den Hassworten, die die Kritiker für ihre Zeitungen diktieren, wird unsere Aufmerksamkeit auf den Meister gelenkt, der diese vernichtenden Urteile liest, sodann auf Margarita, die wütend Rache schwört, bis die Szene schließlich in die übergeht, in der der Meister seinem Kliniknachbarn Iwan von den Hohnausbrüchen der Rezensenten erzählt. Die durch seine Erinnerung heraufbeschworen, erneut allgegenwärtig ertönenden "Pilaterei"-Rufe bringen uns nach Golgatha zurück, wo die drei Gekreuzigten weiterhin furchtbar leiden und Levi Matthäus den tatenlosen Gott verflucht.

Die zweite Klammer bringt den Gequälten Erlösung durch Essigtrank und Lanzenstich. Der Gnadentod wird zunächst den beiden Verbrechern gewährt, wobei der Chor mit seiner Warnung vor dem nahenden Gewitter die Beweggründe für die ungewöhnliche Gnade erklärt. Die sodann eingeblendete Szene zeigt den inneren Tod des Meisters, der, von der Krake der Angst bedroht, seinen Roman den Flammen übergibt. Erst als das Dokument, das den Ereignissen in Jerschalaim nachspüren wollte, vernichtet ist, erhält auch Jeschua dort den Todesstoß des Henkers. Das unmittelbar hereinbrechende Gewitter, obwohl vom Chor angekündigt und insofern als Naturereignis rationalisiert, symbolisiert zugleich die Erschütterung des Weltalls über diesen mehrfach widerhallenden Tod: die Kreuzigung des unschuldigen Predigers aus Galiläa, die Verbrennung des diese reflektierenden Manuskripts und die psychische Hinrichtung seines Autors.

Die dem Gewitter folgende dritte Klammer gilt der Notwendigkeit, den gekauften Verräter Judas, der das Todesurteil des Pilatus erzwang, heimlich zu töten. Diese Handlung umrahmt knappe, scheinbar zeitversetzte Szenen, in denen Pilatus den Jünger Jeschuas zu sich bestellt, Iwan den Meister bangend fragt, wie es weiterging, Voland Margarita zu sich lädt und ihr die rächende Brandstiftung am Moskauer Schriftstellerhaus ermöglicht, und Pilatus ausdrücklich um die Freundschaft des Levi Matthäus wirbt. Die die Klammer schließende Ermordung des Judas ist ausführlich dargestellt. Insofern sie eine Rache an einem regimehörigen, wohlbezahlten Verleumder ist, stellt sie eine Parallele zur Rache Margaritas dar; insofern Pilatus den

Chef seiner Geheimwache und dieser wiederum eine als Doppelagentin handelnde verführerische Frau einsetzt, spiegelt sie zugleich die Verwobenheit von Macht und Geld und die Instrumentalisierung des individuellen Lebens in Moskau.

Zu Beginn dieses Aktes wendet sich Margarita vor dem noch geschlossenen Vorhang an die Zuschauer mit der Versicherung, dass es die wahre, ewige Liebe sehr wohl gibt:

Beispiel 28: Sergej Slonimski, *Der Meister und Margarita*, "Die Liebe"

Violine
f marc.
ff
Margarita
f
Wer hat Ih - nen ge-sagt, es gä-be sie nicht, wahr-haf - ti-ge, e - - - wi - ge Lie-be?
Violine
p
(p)
f

Als Eröffnung einer Handlungsfolge, deren roter Faden verschiedene Hinrichtungen sind, mutet diese Aussage merkwürdig an. Doch greift ihr Bekenntnis das Gesamtthema des 1. Aktes auf – die Frage, ob es Jesus, die Inkarnation der wahren, ewigen Liebe, gibt. Aus der Publikumsperspektive interpretieren wir Margaritas Aussage zunächst als sie und den Meister betreffend. Genau damit aber stößt uns diese Oper auf etwas, was man als eines der zentralen Anliegen in Bulgakows komplexem Roman lesen kann: die Parallele zwischen der idealen menschlichen Liebe, deren selbstloser Mut keine Opfer scheut, und dem, was den Menschen Jesus von Nazareth ausmachte. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Der 3. Akt besteht in seiner ersten Hälfte aus einer Ballettsuite. In ihr werden die Höhepunkte des satirischen Handlungsstranges, der bisher nur sehr sporadisch spürbar war, mit denen des phantastischen verknüpft. Wie in den vorangegangenen Akten wird eine Handlung in eine andere hineingespiegelt, doch ist der Vorgang hier viel schlichter. Nach Margaritas Flug zu Volands Palast und ihrer Ernennung zur Ballkönigin führen Fagott und Kater ihr die im Variété gespielten Streiche vor. Anschließend erleben wir das Defilee der Gäste auf Volands Ball, bei dem sich vor allem die diversen Mörder dadurch hervortun, dass sie ihre Taten unter den doch eigentlich bereits Halbverwesten wie zwanghaft wiederholen. Die tragische Geschichte

der ihren hungernden Säugling ermordenden Frieda, von ihr selbst mimisch erinnert, löst Margaritas überwältigendes Mitleid aus, das die Befreiung der jungen Mutter ermöglicht. Der Ball endet mit einem "Affenjazz", der die skurrile Szene krönt, aber seinerseits durch das Erklingen eines zwölftönigen Mitternachtsschlages abrupt beendet wird.

Die zweite Hälfte des letzten Aktes folgt den verschiedenen Handlungsfäden zu ihrem Ende. Voland räsoniert zuerst kurz mit dem Kopf von Berlioz über die Gefahr, an nichts Übermenschliches zu glauben, wendet sich aber dann Margarita zu, der er einen Wunsch erfüllen möchte. Die Wiedervereinigung mit dem verschwundenen Meister wird, kaum erbeten, unvermittelt Wirklichkeit, doch der angstgequälte, stärker noch als bei Bulgakow selbstmitleidige Autor erscheint als ein ungleicher Partner für diese mutige Frau. Kaum entwickelt der Zuschauer den Gedanken, sie hätte doch zugleich um seine psychische Gesundung bitten sollen, da äußert sie auch schon diesen weiteren Wunsch. Auch hierauf geht der Teufel ein: Der vernichtet geglaubte Roman ist zur Übergabe bereit, denn "Manuskripte brennen nicht!", wie Voland mit Bulgakows berühmt gewordenen Worten versichert. Als bald nach dem Abschied der Liebenden der von Jeschua gesandte Levi Matthäus eintrifft und Voland bittet, dem Meister und der ihn Liebenden Frieden zu schenken, erlebt das Publikum diese Geste, die als Würdigung des Pilatus-Romans erklärt wird, zugleich als Antwort auf die Bitte Margaritas. Die Titelhelden statten sodann dem 'Jünger' des Meisters, dem Lyriker Iwan, einen Abschiedsbesuch ab, bei dem dieser verspricht, keine obrigkeitsgefälligen Gedichte mehr zu schreiben, sondern sein Leben zu ändern und sich ernsten Studien zuzuwenden.

Im Epilog kehren wir in die Welt des reuegequälten Pilatus zurück. Der flötenbegleitete Chor schafft eine Atmosphäre ähnlich der, die zu Beginn der Oper herrschte, so dass wenige Worte Volands genügen, um uns an den Wunschtraum von der nicht vollzogenen Kreuzigung zu erinnern. Erschüttert von Mitleid bittet Margarita auch für diesen Mann. Voland knurrt ein wenig über die gefährliche, überall eindringende Barmherzigkeit, gibt dann aber zu, dass Jeschua bereits verziehen hat. Der Meister formuliert den erlösenden Schlusssatz seines Romans und Pilatus erhält die Versicherung, alles sei nur ein böser Traum gewesen.

Bezeichnenderweise geht dem Übergang des Meisters "in ein anderes Leben" in Slonimskis Oper kein vom Teufel inszenierter Vergiftungstod mit Wiedererweckung voran. Vielmehr folgt der Befreiung des Pilatus eine Chormeditation, die den erlösenden, Ruhe verheißenden Tod preist. Als auch Margarita, die Voland zusammen mit dem Meister auf dem Weg zum

"ewigen Heim" schickt, einen Lobgesang auf die ersehnte Stille und Lautlosigkeit anstimmt, empfindet man dieses Ende der Oper nicht so sehr als den bei Bulgakow angedeuteten Eingang in ein Arkadien, sondern vielmehr als Befreiung vom Leben überhaupt.

Trotz der Tatsache, dass die drei Akte der Oper aus kaleidoskopartig changierenden Bildern bestehen, sind sie bei genauem Hinsehen je einem Thema gewidmet: der erste dem menschlichen Leben und Leiden, der zweite den verschiedenen Formen der Hinrichtung, und der dritte mehreren Dimensionen der Befreiung. Dies aber entspricht der Folge 'Leiden – Tod – Erlösung', die sich damit überraschend als das heimliche, unter der dramatisch bewegten Oberfläche des Werkes sichtbar werdende ideelle Skelett des Werkes erweist.

Über dieser dreischrittigen urchristlichen Sequenz wiederum schwebt ein weiteres, alles vereinendes Thema, das die Oper durchzieht, jedoch nur zuweilen – wie zu Beginn des 2. Aktes – auch formal hervorgehoben wird: das der selbstlosen, erlösenden Liebe. Ihr sind vor allem Jeschua und Margarita verschrieben: der Wanderphilosoph, der unbeirrbar an die Kraft des Guten im Menschen glaubt und dafür sein Leben lässt, und die große Barmherzige, die nicht nur für den geliebten Meister, sondern auch für die Kindsmörderin Frieda und den opportunistisch verurteilenden Politiker Pilatus Erlösung erfleht. In indirekter Weise trägt auch Voland, der knurrende doch verlässliche Geheimagent des Guten, zu dieser Art Liebe bei. Die beiden "Jünger" der Geschichte schließlich durchlaufen einen Reifeprozess, der wesentlich durch das Hineinwachsen in eine selbstlose Liebe bestimmt ist.

Klangfarbliche Charakterisierung

Slonimskis Musik trägt diesem geheimen Programm in faszinierender Weise Rechnung, ohne dabei das dramatische Geschehen zu vernachlässigen. Einzigartig ist seine psychologische Auslotung der handelnden Charaktere, die er dem Zuhörer vor allem durch genau zugeordnete Instrumentalfarben sinnlich vermittelt. Für die Wahl der Instrumente bedient er sich einerseits kulturell gegebener Vorstellungen, so zum Beispiel der Verbindung von 'hoch' mit 'erhaben', schöpft andererseits auch unbewusste Assoziationen aus und ergänzt beide durch neu gesetzte, aber unmittelbar einleuchtende Zuordnungen.

Die bösen Kräfte der Handlung sind den tiefen Instrumentalfarben zugeordnet. So entspricht dem intrigierenden Hohepriester Kaiphas der pizzicato

gespielte Kontrabass, wobei die Anmerkungen, die den Spieler wiederholt anweisen, die Saiten so zu zupfen, dass sie gewaltsam auf das Griffbrett knallen, den unterdrückten Zorn hinter der glatten Eloquenz charakterisieren. Dem eitlen Verräter Judas ist das tiefste Blechblasinstrument, die Tuba, und dem wider besseres Gewissen aus Karriereinteresse das Todesurteil unterschreibenden Pilatus das tiefste Holzblasinstrument, die Bassklarinette, zugeordnet. Diesen gegenüber stehen im hohen Register die klanglichen Pendants der Erlösung suchenden Menschen: Margaritas Violine, die Oboe des helfenden und heilenden Jeschua und die Flöte des in Ewigkeit reuigen Pilatus. Auf einer mittleren Ebene bewegen sich konsequenterweise all jene, die menschlich zwischen guter Absicht und schwachem Willen schwanken: Den beiden 'Jüngern' Levi Matthäus und Iwan Besdomny ist die Viola beigegeben, dem während seiner Gespräche mit Jeschua von seinem Gewissen zu besserer Einsicht gerufenen Pilatus die Klarinette, und dem mitleidig das Elend auf Golgatha kommentierenden Chor das gestopfte Horn.

Quer zu dieser Einteilung in drei Register verläuft die Unterscheidung nach Klangfarbengruppen. Die Welt der Korruption erklingt durchgehend in Blech: Dem Literaturfunktionär Berlioz ebenso wie dem Jerusalemer Henker ist ein Trio aus Trompete, Posaune und Tuba beigegeben, den Kritikern des Pilatusromans eines aus Trompete, Horn und Posaune, Judas als Verräter die solistische Tuba und Pilatus in seiner Hinwendung zu politischem Opportunismus zuerst die Trompete, später die Posaune. Den Korrupten gegenüber stehen die ehrlich Fühlenden, die durch den Streicherklang vertreten sind. Neben Margaritas Violine und der Viola von Levi Matthäus und Iwan Besdomny ist da das Violoncello, das den Meister begleitet, das aber auch Jeschua immer dann beigegeben ist, wenn er als Angeklagter wahrgenommen wird und sich als Mensch verteidigt. Holzbläser- und Schlagzeugfarben teilen sich in das Gute und das Böse. Dem Teufel Voland sind die beiden zu spöttischer Klangfärbung fähigen Holzblasinstrumente als charakteristische Begleiter beigegeben: die vom diabolischen Kater Behemoth gespielte Piccoloflöte und das dem zweiten Unterteufel entsprechende Fagott. Als der Literaturfunktionär den Roman des Meisters als "nicht aktuell" ablehnt, tritt er ebenso wie der Chef von Pilatus' Geheimwache mit Saxophonbegleitung auf, und die beiden neben Jeschua gekreuzigten Verbrecher charakterisiert das Englischhorn. Die übrigen Holzbläserfarben sind positiv besetzt (so die Oboe des liebenden Jeschua) oder des ganzen Spektrums fähig (siehe die drei Instrumente des wechselhaften Pilatus: die Klarinette seines menschlichen Zögerns zwischen Gewissen und politischem Geschick, die Bassklarinette seiner Kapitulation in den Opportunismus und die Flöte seiner ewigen Reue.)

Während das ungestimmte orchestrale Schlagzeug eher operntypisch eingesetzt ist, lässt sich bei den Instrumenten der fünften Gruppe wieder eine psychologische Zuordnung ausmachen. Prominent sind hier die Harfen, die Liebe symbolisieren. Gepaarte Harfen charakterisieren Jeschua, wenn er seine aus Liebe zu allen Menschen geborenen Überzeugungen äußert. Eine einzelne Harfe begleitet alle Äußerungen der Sehnsucht zwischen den beiden Liebenden; dabei scheint es bezeichnend, dass die Harfe den Meister immer dann verlässt, wenn er von Bekundungen seiner Zuneigung zu Margarita in Selbstmitleid übergeht. Wenn Liebe dagegen als nostalgisch beschworenes Idyll erscheint, wie es in den Erinnerungen des Meisters geschieht, macht die Harfe einer Kombination aus Vibraphon und Celesta Platz. Wenn umgekehrt, wie bei den voyeuristischen Zuschauern der Jerusalemer Hinrichtungen oder bei Judas' fataler Verabredung mit der schönen Verführerin, menschliches Mitgefühl durch Lust oder Schadenfreude verdrängt wird, hören wir das Klavier. Die Jerschalaimer Verführerin selbst ist durch die Gitarre vertreten, und die Moskauerin, die mit schaudernder Wollust schildert, wie Berlioz von der Straßenbahn geköpft wurde, durch das Akkordeon. Dagegen erklingt hinter Levi Matthäus von dem Augenblick an, da er als Erbverwalter des von Jeschua gepredigten Gedankengutes über sich hinaus wächst und einer Mission zu leben beginnt, die Orgel.

Zuletzt gibt es noch drei nicht-instrumentale Klangfarben, die verschiedene Aspekte der 'Natur' betonen. Bezeichnenderweise beschreiben diese das ganze Spektrum vom Erfreulichen bis zum Panik und Ekel Erregenden. Der Chor drückt seinen Abscheu gegen die Schmeißfliegen, die über die Gekreuzigten von Golgatha herfallen, mit wildem Zungenschnalzen aus. Vom Tonband eingespielter Gewitterlärm krönt das kosmische Unwetter in der Mitte des 2. Aktes, und der anhaltende Nachtigallengesang, der den Schluss des 2. wie auch des 3. Aktes begleitet, zieht eine bestürzende Parallele zwischen der trügerischen Idylle des Gartens Gethsemane, wo der Mord an Judas geschieht, und dem Ort der ewigen Ruhe, dem der Meister und Margarita entgegenstreben.

Das Bestechende an dieser differenzierten klangfarblichen Charakterisierung ist nicht zuletzt, dass sie sich fast allen Zuhörern im Verlauf des Werkes auf direkte, sinnliche Weise vermittelt und damit eine echte Ergänzung der Leitmotive Wagnerscher Prägung bietet, die durch melodische Einprägsamkeit Ähnliches anstreben. Darüber hinaus bedient Slonimski sich dieser intuitiven Führung des Hörerlebnisses, indem er zahllose Aspekte der Handlung mit einer Ökonomie der Mittel auf die musikdramatische Szene überträgt, die bei diesem komplexen Roman besonders willkommen ist.

Dies gilt insbesondere für alle Fälle instrumentaler Stellvertretung. Statt uns die Liebesbezeigungen zwischen dem Meister und Margarita in neuen Varianten der gesungenen Worte zu präsentieren, die nach 400 Jahren Operngeschichte leicht abgeschmackt wirken könnten, lässt Slonimski das Duett der Liebenden schon nach den ersten Worten in ein Zwiegespräch ihrer Instrumente Violine und Violoncello übergehen. Dies klingt nicht weniger süß oder schmerzlich, dabei doch nie sentimental, und vermittelt in gedrängter Form eine Fülle von Nuancen. In ähnlicher Weise geht die Abkanzelung des verzweifelten Meisters durch die vitriolischen Kritiker im 2. Akt sehr bald auf die instrumentale Ebene über: in den hoffnungslosen Versuch des Violoncellos, gegen die übermächtigen Klänge der Blechbläser bestehen zu bleiben. Auch ein Teil der Unterhaltung zwischen Meister und Lyriker ist durch ein Viola-Cello-Duett ersetzt, und in der non-vokalen Fortsetzung des Gesprächs zwischen Pilatus und Levi Matthäus übersetzen die Gewalt der Bassklarinette und die der menschlichen Stimme nahe Viola-Lage die Natur dieser Gegenüberstellung in einer Konzentration, die dem gesungenen Wort kaum zu Gebote steht. Wenn der Chef der Jerschalaimer Geheimwache der verführerischen Agentin den Auftrag erteilt, den Mord an Judas fern aller Beobachter zu ermöglichen, so kann Slonimski auf Worte weitgehend verzichten. Da sich Judas' Bekannte mit Gitarrenklängen eingeführt hat, genügt mimisches Flüstern und die Begegnung ihrer Gitarre mit Pilatus' Bassklarinette, um das Wesentliche zu klären. Einsprengsel des Altsaxophons erinnern an den Auftragsüberbringer erst, als er auf der Bühne schon in den Hintergrund getreten ist. Pilatus seinerseits liest die von Levi Matthäus aufgeschriebenen Worte über Jeschuas Glauben zu den zwei Harfen des Predigers der mutigen und verzeihenden Liebe, begleitet von der Viola des Jüngers.

Oft treten die derart zugeordneten Instrumente auch ohne gesungene Einleitung als Stellvertreter auf. Nachdem wir durch das Kreischen der bremsenden Straßenbahn, allerlei gruselige Schlagzeuggeräusche und schließlich den Bericht der vom Akkordeon begleiteten Augenzeugin von Berlioz' tödlichem Unfall gehört haben, erklingt Iwan Besdomnys Ruf, man müsse die verdächtigen Fremden festnehmen, gegen die spöttischen Motive in Piccolo und Fagott. Daraufhin wird die Bühne dunkel und die einsame Viola spielt eine schauerliche Kadenz auf zunehmend verstimmten Saiten. Könnte es ein knapperes und bedrückenderes Bild geben dafür, dass der Dichter infolge des Schockerlebnisses den Verstand verliert?

Iwans misstönige Viola verfängt sich im weiteren Verlauf ihrer einsamen Kadenz immer mehr an einem einzigen Rhythmus. Diese 'fixe Idee' unterliegt später auch seinem unglücklichen Auftritt im Schriftstellerhaus und

seiner dortigen Festnahme. Danach wird die Figur den (aufgrund ihrer Bauweise dauerhaft 'verstimmt' klingenden) Tomtoms übergeben, um Iwans Überführung in die Nervenklinik zu signalisieren. Den Verräter Judas, der später selbst zum Verratenen wird, unterstützt seine Tuba nur so lange, als sein Opportunismus Früchte zu tragen scheint. Sowie er selbst als Agent des Kaiphas und Sklave primitiver Geldgier entlarvt wird, begleiten ihn die brutal gezupften Kontrabassklänge des Hohenpriesters und das mit Lust und Schadenfreude assoziierte Klavier.

Als Margarita dem mittels teuflischer Magie aus der Nervenklinik entführten Meister in Volands Beisein zusagt, nun werde alles gut, erklingt die instrumentale Fortsetzung ihrer Worte in Violine, Violoncello und Harfe – den die beiden Liebenden repräsentierenden Saiteninstrumenten – bereichert um Viola und Oboe, die die unmittelbar folgende Ankunft des von Jeschua geschickten Levi Matthäus vorausnehmen. Dieser beginnt seinen Bericht mit zarter Begleitung seiner Bratsche; doch kaum klingen ihm das teuflisch-spöttische Fagott und wenig später auch Volands ausdrückliche Hohnworte entgegen, so erhält seine Mission Unterstützung durch langgezogene Orgelklänge. Als Iwan, durch die Abschieds- und Auftragsworte beim letzten Besuch des Meisters ermutigt, nach Margarita fragt, tritt sie nicht nur als die große Liebende auf, indem sie die zu Beginn des 2. Aktes so prominent gesungenen Worte über die wahrhaftige, ewige Liebe wiederholt, sondern auch als menschliche Erlöserin: Der Komponist vermittelt dies, indem er ihrem Gesang zusätzlich zu Violine und Harfe die Oboe des hier wohl im Geiste anwesenden Jeschua zur Seite stellt.

Wie die Aufzählung der Instrumente erkennen lässt, ist die Begleitung stets äußerst transparent; oftmals spielt zur Singstimme nur ein einzelnes Instrument, nur sehr selten sind es drei oder mehr. Als *tutti* von mindestens 12 Stimmen erklingt das Kammerensemble überhaupt nur dreimal: auf dem Höhepunkt des kosmischen Gewitters, auf dem Höhepunkt des Satansballs und für die letzten drei Takte des "Misterioso", mit dem die Oper endet.

Intervalle als Symbole innerer Haltung

Slonimskis Tonsprache in diesem Werk bedient sich der vollen Halbtonskala, schiebt vereinzelt sogar färbende Vierteltöne ein, unterwirft sich jedoch nirgends den Regeln der Zwölftontechnik. Tonale Zentren dominieren in einzelnen Abschnitten; so endet die den 1. Akt eröffnende Flötenkantilene mit *h*, die folgenden Chorzeilen bewegen sich von diesem Ton weg und zu ihm zurück, und auch Pilatus beginnt seine ersten drei Ausrufe mit *h* – doch

unterstützt kein Dreiklang diesen Ton, dessen Bedeutung denn auch bald in den Hintergrund tritt. Die instrumentale Untermalung einer gesungenen Zeile liefert meist keine harmonische Stütze, sondern umspielt einzelne Töne verdoppelnd die Vokalmelodie oder stellt ihr auch einmal einen unabhängigen Kontrapunkt entgegen. Oktav- und Quintparallelen erklingen einzig in den zwei Harfen Jeschuas, wenn dieser als physisch oder psychisch heilender Weiser erscheint, sowie in den Orgelklängen, die die missionarische Haltung des gereiften Levi Matthäus begleiten. Das Gegenstück zu diesen Konsonanzen ist die dissonante große Septime, die sich an drei Stellen leise drohend in den Tiefen von Posaune und Tuba festsetzt: in Akt I, als Berlioz die historische Existenz Jesu negiert; in Akt II zu den Worten und Taten des Henkers von Golgatha; und in Akt III, als Pilatus sich wieder einmal mit Gedanken an die "vulgäre Hinrichtung" quält.

Von den etwa 15 Motiven durchziehen drei das ganze Werk. Das erste ist Margaritas Liebesmotiv. In durch Tonwiederholung getrennten Quartsprüngen aufsteigend und nach einer vierteltönigen Verzierung mit einer Terz abfallend, ist seine Melodik mehr als die aller anderen Motive der Volkstradition verpflichtet. Dieser Bezug wird unterstrichen von einer auf Quartenschichtung beruhenden Harfenbegleitung im Bass unter melodischen Terzenparallelen. Wann immer die Heldin sich in diesen musikalischen Emblemen ausdrückt, ist sie vor allem die liebende, sich aufopfernde Frau.

Beispiel 29: Slonimski, Margaritas Harfe der menschlichen Liebe

Das zweite Motiv tritt ebenfalls als eine Art persönlicher Signatur auf und ist dem Meister zugeordnet. Es ist fast zwölftönig, wobei die Linie in wilden Bewegungen hin und her schwingt; will man es in der Zahl der Halbtöne über dem Anfangston ausdrücken, so ergibt sich

0 – 3 – 11 – 6 – 5 – 12 – 9 – 1 – 4 – 2 – 10 – 7 – 11.

Der Text, der dieser Figur bei ihrem ersten vollständigen Erklingen zugeordnet ist, erklärt den Hintergrund: "Ich fürchtete mich vor den Menschen und vor mir selbst" singt der gemarterte Romanautor, als er das Motiv wenige Minuten nach Beginn der Oper zum erstenmal intoniert, und "Beim Mondesschein des Nachts finde ich keine Ruh, warum hat man mich erneut gestört" empfindet er auch noch nach seiner phantastischen Entführung aus der Nervenklinik im 3. Akt. Dabei ist es die Zerrissenheit der Intervalle, die den innerlich zerrissenen Menschen metaphorisch abbildet.

Beispiel 30: Slonimski, der innerlich zerrissene Meister



Ich fürch - te - te mich vor den Men - schen und vor mir selbst ...

Nicht zufällig kleidet Margarita in ihrem ersten Auftritt den Schrei, der ihre panische Angst um das Schicksal des Geliebten ausdrückt und den verschwundenen Meister geisterhaft auf die Bühne bringt, in einen Intervallsturz über zwei Oktaven. Slonimski gibt ihr dafür genau jenem Sprung vom *h* des hohen Soprans zum *h* im Altregister, mit dem Alban Berg in seinem *Wozzeck* Marie, der ihr Geliebter soeben sein Messer in die Kehle gestoßen hat, ihr letztes "Hilfe!!!" ausrufen lässt:

Beispiel 31: Slonimski, Margaritas Angstschrei

p cresc. ff

Mel - - - - - - - de dich! Meis - - - - - ster!

Das genaue Gegenstück zu diesen Riesensprüngen findet sich in der Dichte nebeneinander liegender Halbtonschritte. Komponisten verwenden Chromatik aus gutem Grund oft, um die empfundene oder tatsächliche Enge eines Helden zu zeigen. Slonimski dagegen verändert dieses Mittel durch eine geschickte Anordnung der Halbtöne und schafft so eine Geste mit ganz eigener Bedeutung. Diese manifestiert sich im Hauptmotiv der Oper, das alle drei Akte durchzieht und von vielen Darstellern und solistischen Instrumenten aufgegriffen wird. Margarita drückt darin ihre Sorge um den verschwundenen Meister ebenso wie ihre Rachegefühle gegenüber seinen Kritikern aus; Judas tönt darin großmäulig und Jesus sanft und verzeihend. Der Chor singt

es sowohl in seinen entsetzten Beobachtungen zur Qual auf Golgatha als auch in mehreren Rückblicken auf die Irrtümer des menschlichen Lebens; außerdem erklingt es in drei ganz verschiedenartigen Ballettnummern: im *Allegro furioso* von Margaritas wildem Flug zum Hexensabbat, im lyrischen *Lento*, mit dem die Violine die Pantomime ihrer Ernennung als Volands Ballkönigin begleitet, und beim Auftritt der Giftmischerin im *Grave lugubre* der Satansgäste. Das Motiv liefert zudem das führende thematische Material des orchestralen Gewitters und liegt in zu zwölf Tönen erweiterter Form den das Ende des surrealistisch gedehnten Mitternachtsschlages kündenden Glockenklängen zugrunde, die den Ball beschließen.

Die aufgezählten Situationen sind so unterschiedlich, dass man zunächst annehmen muss, Slonimski habe mit der Figur keine spezifische inhaltliche Bestimmung verbunden. Doch gibt die Kontur selbst zu denken. In meist gleichmäßigen Notenwerten beschreibt sie eine 'chromatische Spreizung', deren Grundform so aussieht:



Diese Spreizung oder Dehnung könnte eine Aussage zu enthalten, die nicht die Aspekte einzelner dramatischer Situationen zum Zeitpunkt des jeweiligen Erklingens betrifft, sondern vielmehr das Werkganze. Man kann die Figur dann als eine Befreiung aus der Enge lesen, als eine Weitung des Überblicks, vielleicht sogar ein ständiges Wachsen des Verständnisses. Etwas Ähnliches scheinen Slonimski und seine Librettisten ja mit der Betonung der "wahren, ewigen Liebe", auf die hin sich so viele der Hauptpersonen entwickeln, im Auge zu haben. Zu dieser Deutung passt es gut, dass Slonimski sein Hauptmotiv in den satirischen Szenen vollkommen ausspart. Ebenso wie das Libretto unterschwellig von Aussagen durchsetzt ist, die der vorherrschenden ängstlichen Selbstbezogenheit den Glauben an die selbstlose Liebe gegenüber stellen, so durchzieht in der Musik das Motiv der inneren Weitung das ganze Werk, bis es kurz vor Schluss auch die letzte Zeile des Meisters, mit der er die Befreiung des Pilatus bestätigt, und Margaritas Eingehen in "Stille, Lautlosigkeit, Ruhe" bestimmt.

Zuletzt noch ein Wort zu Rhythmus und Metrik, die in Slonimskis Oper höchst originell den Stoff interpretierend eingesetzt sind. Die Partitur besteht nur zu etwa 15 Prozent aus metrisch gebundenen Passagen – Abschnitten mit Taktangaben und für wenigstens kurze Zeit gleichbleibender Ordnung der Pulsschläge. Diese bilden einen einzigen Block zu Beginn des 3. Aktes; es

handelt sich um die Musik der magischen Ereignisse um den Satansball, von der durch Tanz und Pantomime interpretierten Genre-Suite von Margaritas Hexenflug bis zum abschließenden jazzartigen "Affengalopp". Die Rhythmik innerhalb dieser Abschnitte ist einfach, und sogar harmonische Skelette erklingen hier gehäufter als sonstwo in der Oper. Am entgegengesetzten Ende der Skala metrischer Behandlung findet sich die Musik, die den Höhepunkt des kosmischen Unwetters abbildet: Versatzstückartige Notengruppen, den Instrumenten in je verschiedener Länge vorgegeben, werden vom jeweiligen Spieler aleatorisch, also in frei gewählter Abfolge und Wiederholungsanzahl bis zum nächsten vertikalen 'Treffpunkt' kombiniert.

Die übrigen ca. 80 Prozent der Oper bestehen zu ungefähr einem Drittel aus rhythmisch notierten Passagen in Takten ständig wechselnder Länge. Die anderen zwei Drittel, also mehr als die Hälfte des Werkes, sind durch eine besondere Notation – weiße und schwarze Notenköpfe ohne Hälse für die längeren und normale Köpfe mit wellenförmigen Hälsen bzw. Balken für die kürzeren Noten – als "rhythmische Improvisation" gekennzeichnet. Auch hier gibt es also Notenwerte sehr unterschiedlicher Dauer, doch gehorchen sie keiner mathematischen Proportion, sondern folgen einander ohne genaue Zählung, einzig bemüht um die Wahrung vertikaler Koordination mit ihren Begleitstimmen (vgl. dazu Bsp. 28 oben). Interessanterweise sind die übelwollenden Anklagereden des Kaiphas und Judas durchgehend in rhythmische Korsetts gepresst; ebenso ergeht es Pilatus, wenn er ihren Drohungen weicht. Jeschua dagegen bleibt stets (rhythmisch und metrisch) frei. Der Lyriker Iwan in seiner ursprünglich etwas ungehobelten Naivität, der Meister in seiner Angst und Margarita, solange sie in der Erinnerung an ihre Idylle befangen bleibt, fallen immer wieder in den regelmäßigen Puls zurück, singen aber zunehmend befreit, als ihr Verständnis und ihre Liebesfähigkeit im Verlauf des Werkes wachsen.

Auch in dieser Dimension der Komposition, die der Ordnung musikalischer Zeit, geht es also um Befreiung und Erlösung. Das Tohuwabohu des gewaltigen Gewitters, das dem Tod des Gekreuzigten von Golgatha folgt, verhöhnt menschliches Wollen; die konventionell abgezirkelten Formen des Hexensabbats charakterisieren eine Welt, in der dank teuflischer Macht zwar die Gesetze irdischer Schwerkraft und Sterblichkeit aufgehoben scheinen, die Akteure aber wie Marionetten an den unsichtbaren Fäden Satans tanzen. Dazwischen bewegt sich der Mensch, wie Slonimski ihn in diesem Werk entwirft: vorübergehend immer wieder zwischen selbsterrichteten Gittern gefangen, doch zur inneren Freiheit geboren.

Rainer Kunads diplomatischer Seiltanz

Bald nachdem Bulgakows Roman russischen und internationalen Lesern in den frühen 70er Jahren endlich ungekürzt zugänglich vor, bearbeitete der damals noch in der UdSSR arbeitende, heute ausgebürgert in Deutschland lebende Dramatiker Jurij Ljubimow den Stoff für die Bühne des Moskauer Taganka-Theaters. In seiner neuen Heimat – so schließt sich dieser Kreis – inszenierte er gut 10 Jahre später Rainer Kunads "romantische Oper" in zwei Akten mit zehn Bildern.

Der 1936 in Chemnitz geborene Rainer Kunad, der bis zu seiner Ausreise nach Westdeutschland im Jahr 1984 in prominenten Stellungen vor allem in Dresden – als Leiter der Schauspielmusik am dortigen Staatstheater und als Professor für Komposition an der Musikhochschule – wirkte, hatte seine Oper bereits 1983, also noch im Schatten der DDR-Ideologie, fertig gestellt. In Folge seiner Übersiedlung in den Westen wurde er aus der ostdeutschen Akademie der Künste, deren gewähltes Mitglied er seit seinem 38. Lebensjahr gewesen war, ausgeschlossen, und alle seine Werke waren nun in seiner Heimat tabu. Die Animosität führte unter anderem dazu, dass das Weimarer Nationaltheater, in dessen Auftrag er die Oper *Der Meister und Margarita* komponiert hatte, die Aufführung ablehnte, das Recht für die Uraufführung jedoch nicht freigab. Die im März 1986 am Staatstheater Karlsruhe erfolgte Premiere durfte daher nur als "deutsche Erstaufführung" angekündigt werden. Damit wiederholen sich die Verhältnisse der Moskauer Kulturszene in beklemmender Weise ein halbes Jahrhundert später in Deutschland. Auch hier schließt sich ein Kreis, insofern ein Werk, dessen literarische Vorlage in der Sowjetunion wegen seiner kritischen Haltung gegenüber dem totalitären Regime lange verdrängt worden war, noch einmal derselben Ideologie zum Opfer fällt.

Ob es an den repressiven Zuständen im sowjetischen Satellitenstaat lag, dass sowohl das Libretto als auch die Musik von Kunads Oper Bulgakows Aussage zu entschärfen trachten, ist schwer zu sagen, doch liegt die Vermutung nahe. Beides – Text und Musik – ist äußerst professionell gemacht, doch scheint es, dass der sich aufdrängende Vergleich zwischen Werkinhalt und täglicher Realität bewusst verschleiert werden sollte.

Der Dresdner Dramatiker Heinz Czechowski hat die komplexe Handlung des Romans zunächst in einer Weise vereinfacht, für die ihm ein Bühnenpublikum dankbar sein dürfte. Dies betrifft schon die Namen: Jeschua ist einfach Jesus, Jerschalaim ist Jerusalem, und unbekannte Ortsnamen oder Bezeichnungen werden fast ganz vermieden. Im Teufelsquartett fallen

Korowjew und Asasello zu einer Person zusammen; diese heißt "Fagott" nach dem Bühnennamen, den Korowjew auch bei Bulgakow benutzt und der sich als leicht verständliches deutsches Wort dem Hörer schnell einprägt. Berlioz ist hier sowohl der Redakteur, der das Jesusgedicht Iwan Besdomnys kritisiert, als auch der Verleger, der den Pilatusroman des Meisters ablehnt. Das Zitat aus der Pilatushandlung, mit dem die Volandbande sich Margarita gegenüber als mit dem Werk des Meisters vertraut ausweist, besteht hier nicht wie bei Bulgakow aus zwei langen, poetisch anspruchsvollen Sätzen. Stattdessen dient diesem Zweck der auch bei Bulgakow leitmotivisch verwendete Ausruf des Pilatus: "Ihr Götter, oh ihr Götter". Das hat den Vorteil, dramatisch viel eingängiger zu sein – viele Leser werden das Zitat aus Verdis *Aida* wiedererkennen; allerdings ist sein Gehalt in Bezug auf den Pilatus-Roman eher unspezifisch. Ähnliches gilt für das Bibelzitat, durch das der verstörte Iwan das Eintreffen Volands in Moskau mit Jesus in Beziehung setzt. Der Lyriker ruft hier nicht wie bei Bulgakow: "Er ist erschienen", sondern einfach nur: "Halleluja". Bezüglich des Teufelsnamens haben sich Czechowski und Kunad, wie die Vertonung belegt, offenbar auf eine Aussprache nach französischer Art mit Betonung auf der zweiten Silbe geeinigt. Damit wird "Monsieur Voland" für die Bürger der DDR ähnlich zum Ausländer, wie es der vermeintliche Deutsche in Moskau war: als Ableitung aus dem französischen Verb *voler* ein vor allem fliegendes Wesen und nicht so sehr ein Verwandter des bedeutenden Widersachers Gottes, der zweihundert Jahre früher bereits auf Weimars Bühnenbrettern sein Unwesen trieb.

Die zehn Bilder der Opernhandlung ordnen die bei Bulgakow erzählten Ereignisse in einer Weise, die die Handlung zur logischen Folge glätten. Dabei verliert sich das surrealistische Moment, nicht aber die religiöse Dimension. Und tatsächlich scheint Kunad an diesem Stoff die religiöse Aussage mehr interessiert zu haben als die politische Kritik. In den elf Jahren, die er bis zu seinem frühen Tod 1995 noch als frei schaffender Komponist in Tübingen verbrachte, schuf er symphonische, szenische und oratorische Werke, in denen er sich thematisch ausschließlich der christlichen Endzeitprophetie widmet. Man kann annehmen, dass er schon *Der Meister und Margarita* als einen Stoff betrachtete, der es ihm erlaubte, auf verschlüsselte Weise eine religiöse Botschaft zu vermitteln, die die Zensur der atheistischen Kulturbürokratie passieren würde. Diese Botschaft ist nicht einfach identisch mit der von Bulgakow eingeflochtenen Pilatus-Handlung, sondern geht durch subtile Schwerpunktsetzung über sie hinaus.

In Akt I bieten die zwei ersten Bilder eine doppelte Exposition; in den vier folgenden wird je ein Aspekt der vielen Entwicklungsstränge zusam-

mengefasst. Bild 2 zeichnet das erste Auftreten der Volandbande in Moskau bis zu Berlioz' tödlichem Unfall nach und entspricht so Kapitel 1-3 in Bulgakows Roman, folgt hier aber auf eine vorangestellte Einführung des Meisters im ersten Bild. Bereits dessen erster Satz, in dem er seinen Gram darüber ausdrückt, die Schlussworte für seinen Roman über Pontius Pilatus nicht finden zu können, führt das religiöse Thema ein, und sein einsames Zwiegespräch mit dem Foto auf seinem Schreibtisch macht uns mit seiner Geliebten Margarita vertraut. Ein Gespräch mit dem Redakteur Berlioz, in dem dieser den Pilatus-Roman als thematisch uninteressant ablehnt, bedrückt ihn so sehr, dass er das Manuskript verbrennt. Die eintretende Margarita kann nur wenige angekohlte Seiten aus dem Feuer retten, doch gibt sie dem verzweifelten Autor liebevollen Zuspruch. Kaum ist sie gegangen, tritt der Meister in die Winternacht hinaus und wird von ihr verschluckt. Etwas später hört das Publikum die Geräusche eines Lastwagens und sieht gleich darauf die Einlieferung des Meisters in die Nervenklinik. Der Lastwagenfahrer, der den verwirrt Umherirrenden aufgegriffen hat, handelt hier aus Mitleid; jeglicher Hinweis auf eine politisch motivierte Entführung wird vermieden.

Czechowski hat also diese beiden Expositionen in vieler Hinsicht als Parallele entworfen. Schon die angedeutete Wiederholung der Argumente gegen jegliche literaturische Darstellung Jesu schafft eine Verbindung zwischen der Handlung um Iwan und der um den Meister. Da darüber hinaus der Funktionär beider Szenen derselbe Berlioz ist, kann dieser, anders als bei Bulgakow, die Erzählung Volands vom Verhör in Jerusalem als ein Kapitel aus dem Roman des Meisters wiedererkennen und damit dem Publikum schon zu diesem frühen Zeitpunkt die Zusammenhänge transparent machen. Als Berlioz verunglückt, ist der Lyriker wie bei Bulgakow durch die präzise Prophezeiung des vermeintlichen Ausländers verstört, doch als dieser sich in Luft auflöst, erkennt er in ihm ohne Zögern den Teufel und löst damit auch das Rätsel von Volands Identität schon hier. Die doppelte Exposition skizziert somit das allgemeine menschliche Elend erfolgloser Künstler und die Gefährdung naiv Gläubiger, ohne dass die Ablehnung der Inhalte ihrer Überzeugungen über das hinausginge, was auch in weniger totalitären Regimes vorkommt. Die Verzweiflung des Meisters erscheint insofern als wirklich krankhaft, seine Einlieferung in Dr. Strawinskis Klinik als ein Akt der Fürsorge.

In Bild 3-5 werden die Themen der physischen und psychischen Verletzbarkeit, aber auch der Gier und Dummheit der Menschen ausgearbeitet. Zunächst benutzt der Teufel Fagott den an Margaritas Haus vorbeiziehenden Begräbniszug zu Ehren Berlioz', um sie anzusprechen, sich auszuweisen als

jemand, der den verschwundenen Meister und seinen Aufenthalt kennt, seine mysteriöse Einladung auszusprechen und das Döschen mit der Verwandlungscreme zu übergeben. Bild 4 vereint die verschiedenen satirischen Stränge: die Possen der Volandbande im Variété, Iwans konfuse Rede zu den versammelten Schriftstellern sowie das ebenfalls durch die Teufelsbande verursachte unfreiwillige Singen einer Gruppe von Frauen (also Bulgakows Kapitel 12, 5 und 17). Bild 5 fasst alle Stränge von Geistesverwirrung zusammen: Die hysterisch singenden Frauen werden in die Klinik des Doktor Strawinski eingeliefert, wo sie alle, die sie berühren, mit dem Singzwang 'anstecken'; ihnen folgt Iwan Besdomny, und der Meister ist schon als Patient hier, wie man bald entdeckt, als er durch ein Fenster in das Zimmer des Lyrikers einsteigt. Im Gespräch der zwei Autoren stellt sich heraus, dass beide gleichermaßen glauben, "wegen Pilatus" für nervenkrank gehalten zu werden – auch hier schafft Czechowski eine Parallele zwischen den beiden Handlungssträngen. Die Erzählung des Meisters von seinen schrecklichen Leiden unter den Kulturpriestern Moskaus ist der Auslöser für Iwans Traum von der Hinrichtung in Jerusalem. Allerdings beschränkt sich die Darstellung hier auf die Absicht des Levi Matthäus, Jesus den Kreuzestod zu ersparen, sowie auf seine vergebliche Anrufung und schließliche Verfluchung des passiv bleibenden Gottes. Das letzte Bild vor der Unterbrechung durch die Pause bringt die Krise: Margarita kündigt ihrem Mann telefonisch das Ende ihrer Ehe an, verwandelt sich dann mittels der machtvollen Teufelscreme in eine Hexe und fliegt auf einem Eber zu Volands Moskauer Quartier. Der erste Teil der Oper entlässt die Zuschauer also in einem Moment, da alle menschlichen Helden die Welt der Rationalität freiwillig oder unfreiwillig verlassen haben.

Akt II führt diese Handlungsstränge fort, zeichnet aber zugleich auf einer tieferen Ebene eine andere, religiöse Szenenfolge nach. Bild 7, in dessen Zentrum dem Ball des Satans mit all seinen aberwitzigen Scheußlichkeiten ausführlich Raum gegeben wird, ist eingerahmt durch Margaritas Begegnung mit Voland. Bild 8 zeigt die Liebenden wieder vereint in ihrer Wohnung, doch stellt sich heraus, dass der Meister nach seinem Klinikaufenthalt ein gebrochener Mann ist und Margarita, wie sie triumphierend verkündet, nun "an Voland glaubt". Fagott bringt ihnen Wein und damit den Tod, doch der hinzutretende Voland ruft sie in ein anderes Leben. In einem szenischen Einschub zeigt er dem Meister die Fortsetzung seines Pilatus-Romans nach der Kreuzigung Jesu, insbesondere die Reue des Prokurators, der die Feigheit nicht nur, wie Jesus es getan hatte, als ein Laster, sondern als die schwerste Sünde überhaupt brandmarkt. Als Pilatus den Jünger Jesu, durch den er hofft,

indirekt Kontakt zum Hingerichteten zu halten, bittet, einen Blick in dessen Aufzeichnungen werfen zu dürfen, stößt er denn auch prompt auf Jesu Verurteilung der Feigheit. Das Gespräch zwischen den beiden Männern in Jerusalem endet mit dem Schwur des Pilatus, Judas töten lassen zu wollen, das Gespräch zwischen der Volandbande und den beiden Liebenden mit dem Eintreffen der Moskauer Miliz, die die Teufel festnehmen will, jedoch vor dem Feuer flieht, mit dem der Kater Behemoth das irdische Heim des nun nicht mehr irdischen Meisters vernichtet.

Das 9. Bild führt die verschiedenen Stränge zur Auflösung. Die Volandbande mit den zwei neu Hinzuberufenen reitet auf schwarzen Pferden über den Himmel Moskaus, wobei der Meister seinem 'Schüler' Iwan einen letzen Besuch abstattet und die Teufel sich in ihre eigentlichen Gestalten als schwarze Engel zurück verwandeln. Der Anblick des reuegequälten Pilatus veranlasst Margarita, für dessen innere Befreiung zu bitten, und den Meister, seinen Roman mit einem entsprechenden Satz zu vollenden. Jesus bekräftigt diese Erlösung, indem er Pilatus versichert, die Hinrichtung auf Golgatha habe nie stattgefunden. Der Meister und Margarita begeben sich zum Haus der Ruhe, während sich die Volandbande in den Abgrund stürzt.

Das 10. Bild schließlich zeigt das letzte Haus der Titelhelden sowohl von innen, aus der Sicht Margaritas, die dem Meister Frieden verheißt, als auch von außen: Der inzwischen aus der Nervenklinik entlassene Lyriker Iwan, den ein Spaziergang vorbeiführt, denkt über die Frage nach, die Pilatus und Jesus in ihrer biblischen Begegnung bewegt hatte: "Was ist Wahrheit?" Er schließt, dass es darum gehen muss, den eigenen Weg zu erkennen und mutig zu gehen.

Die Abfolge der vier Szenen des zweiten Aktes (die Handlung nach dem Punkt, da alle Hauptpersonen das Reich der Rationalität verlassen haben) lässt sich als eine Abbildung der Sequenz 'Abendmahlsfeier – Tod – Höllen-/Himmelfahrt mit jüngstem Gericht – Eintritt ins ewige Leben' lesen. Der Hexensabbat wird ja ausdrücklich als schwarze Messe oder pervertierte Eucharistiefeier bezeichnet, und die Symbolik der Szene unterstützt diese Querbeziehung durch Margaritas Weihe zur Priesterin mit einem Mantel aus Blut und ihre Blut-'Kommunion', das Trinken des (hier anders als bei Bulgakow offenbar nicht zu Wein gewordenen) Bluts. Wenn am Ende des Balls die beiden Moskauer Opfer des Teufels, der Redakteur Berlioz und der Literaturkritiker Latunski, als soeben Ermordete auftreten und Voland das Blut des einen als Wein aus dem zum Kelch gewordenen Schädel des anderen trinkt – wenige Stunden, bevor sein Handlanger den Meister mit rotem Wein töten wird – so betont Czechowski viel direkter als Bulgakow

die Parallele zu Golgatha, indem auch er die dem Tode Übergebenen als ein Trio aus zwei Verbrechern und einem Unschuldigen entwirft. Dem Tod des Meisters in Bild 8 folgt, anders als bei Bulgakow, keine sofortige Wiedererweckung durch eine zweite Gabe desselben Weins, sondern die Anrufung durch Voland, den Herrn des anderen Jenseits, so dass es offen bleibt, ob den beiden Protagonisten eine Himmel- oder Höllenfahrt bevorsteht. Der Ritt auf schwarzen Pferden über das nächtliche Firmament und die Begegnung mit Pilatus kann als letztes Gericht gelesen werden (die apokalyptischen Reiter tragen zu diesem Eindruck bei), und der Eintritt ins versprochene Haus des Friedens als Metapher für einen Eintritt ins ewige Leben.

Wohlklang und Reibung

Ganz ähnlich wie im Libretto lässt sich auch in der Musik eine Mischung aus verharmlosenden und vertiefenden Komponenten ausmachen. Kunad hat seine Oper für großes Orchester komponiert. Obwohl er einzelne Abschnitte durch Ausdünnung des sinfonischen Klangkörpers oder Hervorhebung einzelner Instrumentalfarben unterscheidet, bleibt das tutti-Timbre einheitlich genug, dass sich die nur von lang gehaltenen Akkorden eines elektrischen Klaviers untermalten Jerusalem-Einschübe deutlich davon abheben. Diese Abschnitte sind harmonisch schlicht und konventionell; die Singstimmen klingen metrisch frei, wobei ihre Konturen oft an frühmittelalterliche Musik erinnern. Dagegen ist die Metrik in den satirischen Szenen sehr regelmäßig und auch in den Abschnitten der phantastischen Schicht bei häufigem Taktwechsel noch streng pulsbetont.

Kritiker haben beanstandet, dass die Rezitative allzu oft bänkelsängerisch nach Kurt Weill klingen, die ariosen Partien nach Puccini und die Rhythmen nach Orff, und dass ein 'russisches Flair' etwas aufgesetzt durch Anklänge an bekannte Passagen aus Tschaikowski und Mussorgski erzwungen wird. (Tatsächlich erinnert Margaritas Duett mit der Hexe stark an die Musik des *Eugen Onegin*, und die Schlussworte des Poeten Iwan an die Szene zwischen dem sterbenden Zaren und dem Narren in *Boris Godunow*.) Ähnliches gilt für die Behandlung der Harmonik; sie klingt in der Moskauer Handlung fast durchgehend ganz konventionell in einer Dur-Moll-Tonalität, deren gefällige Melodieführung nur für Augenblicke durch Tritoni verfremdet wird. Chromatische Klänge bilden die Ausnahme; so der im dreifachen *piano* kaum hörbar grummelnde zwölftönige Clustertriller, mit dem das ouvertürelose erste Bild einsetzt und der von einer ganz konventionellen, in

dreifachem *forte* kontrastierenden Blechbläserfanfare mit ergänzenden wilden Streicherskalen drastisch unterbrochen wird. Diese zwei kontrastierenden Komponenten durchziehen die beiden der Exposition gewidmeten Bilder und vermitteln sehr eindringlich die Atmosphäre von Bedrücktheit, skandiert von selbstbewussten Auftritten der jeweiligen Vertreter der herrschenden Macht – eine Situation, die das Jerusalem der Herodesepoche ebenso beschreibt wie das Moskau der Stalinzeit und Honneckers DDR.

Kunad hat sich nach ausführlichen Zwölftonexperimenten seit 1978 einer bewussten Abkehr von allen abstrakten Konstruktionen verschrieben. Er erläutert seine Tonsprache mit dem Paradoxon "aggressiver Wohlklang – versöhnende Dissonanz". Das traditionelle Muster, in dem besonders entspannte Klänge für Augenblicke der Versöhnung und unerlöste Klänge für die Darstellung von Reibungen reserviert sind, ist für ihn eine "Befestigung des Status quo": "eine Dissonanz, aus der es ewig keine Erlösung gibt, und ein Wohlklang, der in sich verlogen ist". Problematisch an seiner sicher originellen Einstellung ist jedoch, dass sie dem intuitiven Hörverständnis entgegensteht und daher in vergleichbarem Ausmaß, wenn auch ganz anderer Weise als die avantgardistischen Tonsprachen ihrerseits eine mentale Konstruktion darstellt. Ohne Kenntnis der erklärten Absicht des Komponisten werden Hörer seine Konsonanzen weiterhin als gefällig und die wenigen Dissonanzen als Reibungen empfinden.

Kunad hat für seine Oper drei Arien komponiert, alle in traditioneller Da-Capo-Form, wenn auch von unterschiedlicher Länge und Komplexität, und alle dem Thema der Liebe gewidmet. Die erste beinhaltet das einsame Gespräch, das der Meister im 1. Bild mit dem Foto seiner Geliebten führt und in dem er sich an ihre selbstlose Zuneigung und ihren Glauben an ihn, den Hoffnungslosen, erinnert. In inhaltlicher Parallele dazu erklingt im 8. Bild ein kurzes Arioso, mit dem Margarita ihrem verzagenden Geliebten erklärt, sie habe nur seinetwegen an Hexensabbat und Satansball teilgenommen und er dürfe daher nun nicht aufgeben. Schließlich ist das gesamte 3. Bild, in dem es ebenfalls um die Rettung des Meisters durch Margarita geht, als großangelegte lyrische Arie entworfen, wobei Margarita im ersten Abschnitt einen Monolog an den verschwundenen Meister richtet, in der Reprise den Entschluss, für die Befreiung des Geliebten alles zu wagen, bekräftigt, und in den beiden kontrastierenden Zwischenteilen mit Fagott ins Gespräch kommt.

Die thematische und metrische Gestaltung dieser drei sehr verschiedenen Arien ist paradigmatisch für die ganze Oper. Die Kontrastpassagen der beiden längeren Arien sind, ebenso wie zahlreiche kleinere und größere

Abschnitte überall in der Oper, als Genrestücke komponiert. Unter diesen sind zahlreiche Walzer, mehrere Tangos, Foxtrotts und Militärmärsche, die alle zur Charakterisierung der menschlichen oder teuflischen Personen eingesetzt sind; zudem einzelnen Situationen entsprechend eine Polonaise, ein Trauermarsch, eine Pastorale etc.. Dazu gibt es unverändert aus dem Volksgut übernommene Zitate bekannten melodischen Materials – so das von den Frauen in Trance gesungene Baikal-Lied (das deutschen Hörern aus den Konzertprogrammen fast jedes reisenden Russenchores bekannt ist).

Umgekehrt kann ein verfremdet klingendes Zitat den Zweifel an der Angemessenheit eines Wunsches ausdrücken. Bei Bulgakow schickt Voland den Meister nach Arkadien mit den Worten: "Wollt Ihr etwa nicht am Tag mit Eurer Gefährtin unter blühenden Kirschbäumen wandeln und am Abend Musik von Schubert hören?" Kunad lässt seine Titelhelden, als sie ihr früheres Haus in Flammen aufgehen sehen und dieses Brandopfer begrüßen, ein mehrstrophiges Duett singen, das wie die verbogene Form eines Liedes aus dem 19. Jahrhundert klingt: alle Quarten und Quinten sind durch Tritoni ersetzt. Damit will er vielleicht ausdrücken, wie unwahrscheinlich es ist, dass Einwohner eines kommunistisch geführten Staates jemals so traulich fühlen könnten, wie es Kulturbürgern vor hundert Jahren noch möglich war.

Beispiel 32: Kunad, *Der Meister und Margarita*, verfremdete Romantik



Hinsichtlich der melodischen Gestaltung führt bereits die erste Arie die beiden Motive ein, die das ganze Werk durchziehen. Schon in der viertaktigen instrumentellen Einleitung, die der bedrückten Meditation des Meisters vorausgeht, erklingt das Hauptmotiv in seiner vollen Form, als aufsteigender Molldreiklang mit zusätzlicher Mollsexte: *b-des-f-ges*. Die enggeführte Imitation, mit der die Instrumente das Motiv und seine Abwandlungsformen vorstellen, bleibt auch später kennzeichnend für diese Figur. Im zweiten Kontrastteil der Arie des Meisters wird dieses Hauptmotiv ergänzt durch eine schrittweise um ihren Mittelpunkt kreisende Figur, die ebenfalls häufig wiederkehrt.

Dieses zweite Motiv lässt sich unschwer dem Thema der Liebe zuordnen; wesentlich interessanter ist die Bedeutungsvielfalt des Hauptmotivs. Seine Urform wird im Verlauf der Oper durch zwei Transpositionen ergänzt, die in äquidistantem Verhältnis zueinander stehen und sich zum Kreis

schließen: Über *fis-a-cis-d* und *d-f-a-b* führt der Weg zurück zu *b-des-f-ges*. Diese dreiteilig vollkommene Abdeckung des Raumes korrespondiert mit der semantischen Verwendung des Motivs. In etlichen Abwandlungsformen unterstreicht diese Figur drei scheinbar ganz verschiedene Themen: (1) die Fragen nach Jesu Historizität und nach der Existenz des Teufels, (2) die Verbitterung des Meisters und (3) die Erklärung der Feigheit zur größten Sünde. Diese Themen vereinen alle Hauptpersonen. Das Problem der Feigheit beschäftigt die drei Männer des religiösen Handlungsstranges explizit, beschreibt aber auch die Bewohner Moskaus, die in Angst vor dem Staatsterror ständig ihr Gewissen verraten. Die Frage, ob den Inkarnationen des unschuldig Guten und versuchenden Bösen Wirklichkeit zukommt, ist das unterschwellige und die Verbitterung des Meisters das offene Grundthema des Werkes.

Kunads sehr souveräne Behandlung von Orchester und Singstimmen sorgt dafür, dass die Oper durchweg spannend klingt und ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlt. Die beiden oben genannten Hauptmerkmale jedoch – die gut erkennbaren Tanzformen zusammen mit der eingängigen Harmonik einerseits, die gezielte Behandlung der Motivik andererseits – lassen sich als erschreckende musikalische Metaphern für seine Gratwanderung zwischen korrumpierender Macht und Absturz in die Unterdrückung lesen. Die Gefälligkeit des musikalischen Satzes, der dem Komponisten, der zur Zeit der Komposition noch auf Uraufführung und Anerkennung in der DDR hoffte, wohl die Angriffe einer Kulturbürokratie moskauischer Prägung ersparen sollte, klingt einem westlichen Publikum leicht ein wenig zu glatt.

Unterschwellig allerdings gelingt es Kunad dank der dreisträngigen semantischen Besetzung seines Hauptmotivs, die Themen außermenschlicher Zielsetzung einerseits mit der Verzweiflung am Leben, andererseits mit dem überall geltenden Gebot des mutigen Gewissens zu verknüpfen – auf eine Weise, die für nach Renitenz fahndende Apparatschiks sicher ungreifbar war. Zugleich stellen die beiden Teile der Oper Verzweiflung und religiöse Hoffnung einander gegenüber. Durch die Neuordnung der Episoden wird der Blick im ersten Teil der Oper darauf gelenkt, dass in der Welt, unter dem Diktat von Besitz- und Machtinteressen, ein Mensch nach dem anderen Verstand und Selbstbestimmung verliert. Demgegenüber zeichnen die den zweiten Teil bildenden Szenen halb-allegorisch den geistigen Weg vom Opfertod zur christlichen Erlösung nach. Durch die Kombination der thematischen und strukturellen Gestaltungsmittel gelingt es dem Komponisten, auf musikalischer Ebene eine Aussage zu hervorzuheben, die im fantasiereichen Durcheinander von Bulgakows Teufeleien sonst leicht untergeht.

York Höllers projizierender Meister

Slonimski arbeitete mit einem Text, der die surrealistische Erzählweise Bulgakows in eine nicht weniger surrealistische Dramatisierung verwandelte. Seine Strategie, einen Strang der Handlung weitgehend choreografisch darzustellen und viele Entwicklungen der anderen Stränge mittels instrumentaler Stellvertretung zu komprimieren, erlaubt ihm zugleich eine Straffung des Textes und eine musikalisch höchst befriedigende, auch mit unvorbereiteten Hörern unmittelbar kommunizierende Sprache. Kunads Libretto erzielt Kondensierung durch die nach klassischer Dramenlogik 'geordnete' Handlung und Hörerzugang durch konventionelle musikalische Formen. Beide Werke fielen zunächst der Zensur in den totalitär regierten Heimatländern ihrer Schöpfer zum Opfer.

Der 1944 in Leverkusen geborene York Höller, der bei Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen studiert hat und heute als Professor für Komposition an der Musikhochschule Köln lehrt, schrieb seine Oper in den Jahren 1984-88 unter völlig anderen politischen Bedingungen und musste keinerlei ideologische Bevormundung befürchten. Sein Werk wurde denn auch weder nach seiner Uraufführung in der Pariser Oper am 20. Mai 1989 und der deutschen Erstaufführung im November 1991 in Köln noch in den vielen Besprechungen der bei *col legno* erschienenen CD-Einspielung jemals in Hinblick auf die politische Haltung seines Komponisten diskutiert.

Doch ist die angstfreie Begegnung mit dem Text und seinen im Westen eher willkommenen systemkritischen Untertönen kaum der einzige Grund, warum Höller in der Aufbereitung des Materials ganz andere Wege ging. Er schrieb sich das Libretto selbst, indem er Bulgakows Text wörtlich exzerpierte. Dabei beginnt er mit dem Meister, der hier allerdings nicht wie bei Kunad um den Schlusspassus seines Romans ringt und damit über sich hinausweist, sondern mit Worten aus Bulgakows 13. Kapitel seine und Margaritas Geschichte erzählt. So werden die beiden Liebenden in Abweichung vom Roman als Hauptpersonen eingeführt, bevor die Handlung mit Berlioz' Kritik an Iwans Jesus-Gedicht und Volands Erinnerung an das Gespräch zwischen Pilatus und Jeschua richtig beginnt. Abgesehen von diesem Vorspiel folgen Höllers Exzerpte jedoch fast ausnahmslos der im Roman vorgegebenen Reihenfolge der Ereignisse. Selbstverständlich sind viele Nebenhandlungen ausgelassen, und auch die übernommenen Szenen sind stark gekürzt, da Höller meist nur die Abschnitte in wörtlicher Rede übernahm. Doch jeder Satz in Höllers Libretto findet sich identisch oder ganz ähnlich in Thomas Reschkes deutscher Übersetzung von Bulgakows *Master i Margarita*; sogar die szenischen Anweisungen sind durchwegs wörtlich dieser Quelle entnom-

men. Der einzige Eingriff, den sich Höller als Librettist erlaubt, besteht in der Hinzufügung eines Gedichtes von Majakowski, das die um ihren Meister bangende Margarita zu Beginn des 2. Aktes rezitiert.

Das Ergebnis dieser Art der Textaufbereitung ist ein außerordentlich umfangreiches Libretto. Zwar komponiert Höller seine Vokalpartien durchgehend rezitativisch-syllabisch und verzichtet auf sinnendes Verharren im Augenblick, wie es in der Operntradition durch Arien, bei Slonimski durch einzelne vokale Melismen sowie durch instrumentale Fortspinnungen geschieht. Dennoch ist Höllers Komposition etwa anderthalb mal so lang wie die der beiden Schwesterwerke, ohne mehr Inhalt zu vermitteln.

Hinsichtlich des musikalischen Apparats schöpft Höller die Möglichkeiten seiner Zeit voll aus: Sein spätromantisch großes, 87 Spieler erforderndes Sinfonieorchester schließt ein 35teiliges Schlagwerk sowie Harfe, Gitarre, Celesta, Klavier und Synthesizer ein und wird ergänzt durch zwei Bühnenmusiken – eine von Saxophon und Jazztrompete angeführte Jazz-Combo und eine Rockband mit elektronisch verstärkter Violine. Zudem mischt Höller die live produzierten sinfonischen und vokalen Klänge wiederholt mit solchen, die elektronisch manipuliert worden sind und von einem Tonband zugespielt werden. Diese Erweiterung des Klangfarbenspektrums ist oft faszinierend, da der Komponist auf große Erfahrung mit elektronischer Musik zurückgreifen kann und viel Phantasie einbringt. Vor allem Margaritas Flug und den Satansball gestaltet er äußerst eindrucksvoll und spannend.

Höllers Publikum hört also den ersten Teil der satirischen Handlung als aktuelles Drama, das von den Erinnerungen des Meisters umrahmt wird: Sein im Vorspiel begonnener Lebens- und Leidensbericht wird erst beim Besuch des Nervenkliniknachbarn Iwan Besdomny ergänzt. Interessanterweise behandelt Höller diese Erinnerungen ähnlich wie die magischen Episoden des Werkes, indem er sie durch eine Tonbandprojektion sowohl der Stimme als auch etlicher Instrumente und weiterer Geräusche in den 'modifizierten' Raum verlagert. Damit hebt er sehr geschickt die halb unwirkliche Natur von Erinnerungen hervor und lässt gleichzeitig die evozierten Seelenzustände seines Helden durch Frequenzmodulationen 'alteriert' klingen.

Zuletzt unterstreicht Höller auch als einziger der drei Komponisten die Parallele mit dem Faust-Stoff, indem er während des Satansballs Passagen aus Federico Busonis *Doktor Faust* und Hector Berlioz' *Damnation de Faust* zitiert. (Eine Anspielung auf Berlioz' *Symphonie fantastique* während des Trauermarsches, mit dem der geköpfte Moskauer Redakteur zu Grabe getragen wird, spielt dagegen mit der Namensgleichheit und den fantastischen Umständen des vom Teufel im Detail prophezeiten Todes.)

Die Erscheinungen der Welt als Stadien organischer Ausfaltung

Für die musikalische Sprache seiner Orchesterpartitur hat Höller eine "Klanggestalt" entworfen. Dabei handelt es sich um eine Grundlinie, die sowohl in ihrem Entwurf als auch in ihrer Anwendung im Werk eine Mittelstellung zwischen seriell vorbestimmter und emotional variierter Entwicklung einnimmt. Die Klanggestalt besteht aus 31 Tönen, die man als eine 12-Ton-Reihe mit unregelmäßiger Wiederholung bereits eingeführter Töne lesen kann.

Beispiel 33: Höller, *Der Meister und Margarita*, "Klanggestalt"



Diese Grundreihe hält das ganze Werk zusammen, insofern jeder der dreizehn Szenen ein Ton als 'Zentrum' zugeordnet ist. Sie bestimmt zudem die zeitliche Ordnung, da Höller jeden der 31 Töne mit einem Taktmaß paart und diese serielle Folge ständig wechselnder Metren vielen seiner Szenen zugrunde legt. Neben etlichen anderen übergreifenden wie lokalen Aspekten der Komposition bringt die Klanggestalt schließlich auch quasi-melodische Ableitungsformen hervor.

Besonders aufschlussreich für die musikalische Interpretation des Stoffes ist, dass diese diversen, aus der Klanggestalt abgeleiteten melodischen Tonfolgen die verschiedenen Personen oder Situationen als Projektionen des Meisters definieren: (1) Seine eigene tonale Grundlinie ist identisch mit der oben wiedergegebenen Basisform der 31tönigen Reihe; (2) die Margaritas ist eine Vergrößerung jedes Intervalls auf etwa das Doppelte; (3) die satirische Bloßstellung der Moskauer Gesellschaft im Variété erweist sich als Spreizung der Klanggestalt auf etwa das Dreifache; und (4) für Voland ist die Grundlinie grotesk auf das etwa Sechsfache verzerrt. (Das "etwa" sorgt jeweils dafür, dass auch die Ergebnisse der Augmentationen wieder alle 12 Halbtöne enthalten. Nur bei einer Allintervallreihe würden solche Spreizungen auch ohne kleine Korrekturen wieder zu vollständigen 12-Ton-Reihen führen.)

BEISPIEL 34: Höllers 12-Ton-Reihen: der Meister und seine Projektionsbilder

der Meister

Margarita

die Moskauer

Voland

Bei aller Abstraktheit der Klanggestalt hat Höller sich selbst jedoch keinen systematischen Zwängen unterworfen, wie sie etwa für den Schönberg der Zweiten Wiener Schule charakteristisch sind. Schönberg war bekanntlich der Ansicht, dass Kreativität nur in der Auseinandersetzung mit freiwillig anerkannten Grenzen voll zur Entfaltung kommen könne. Demgegenüber erweckt Höllers Klanggestalt eher den Eindruck des Vegetativen, Organischen: Man kann sie einem Baumstamm vergleichen, aus dem Äste wachsen, Zweige, Blätter mit artenspezifischem Geäder, Blüten und schließlich einzigartige Früchte. All diese verschiedenen Dimensionen des einen"Entwurfs" erscheinen schlüssig, und dennoch gleicht kein aus demselben Samenbestand gewachsener Baum dem anderen, ist jeder Entwicklungsaspekt vielen zusätzlich einwirkenden Faktoren unterworfen.

Ähnliches gilt auch für Höllers Konstruktionsprinzip: Dieses versteht der Komponist als eine Art Garantie dafür, dass ein Werk nicht in eine Reihung unverbundener musikalischer Ereignisse zerfällt. Selbstverständlich ist kein Aspekt der verästelten Konstruktion entworfen, um vom menschlichen Ohr erfasst zu werden. Das ist allerdings keineswegs neu: Alban Berg erklärte in einem Einführungsvortrag zu seiner Oper *Wozzeck*, Hörer dürften von seinen Suiten, Inventionen, zwölftönigen Passacaglien und verfremdeten Sonatensatzformen absolut gar nichts ahnen. Diese das Publikum sicher erleichternde Aussage hat auch keineswegs verhindert, dass Zuhörer mehrerer Generationen von Bergs musikalischer Interpretation der büchnerschen Szenen zutiefst berührt und zum Nachdenken angeregt worden sind. Subtile musikalische

Strukturen sprechen nicht dagegen, dass der einzelne musikdramatische Moment emotional 'verstanden' und miterlebt werden könnte.

Höller hatte das oben beschriebene Konstruktionsprinzip auf der Basis derselben Klanggestalt schon zwei der Oper unmittelbar vorausgehenden Werken, *Schwarze Halbinseln* von 1982 und *Traumspiel* von 1983, zugrunde gelegt. Die drei Werke bilden denn auch nach seiner eigenen Aussage ein Triptychon. Dabei gilt ihm *Schwarze Halbinseln*, die Vertonung eines expressionistischen Gedichtes von Georg Heym für Solostimme, Orchester und vom Tonband zugespielten Chor, als "Apokalypse"; *Traumspiel*, einen für Sopran, Orchester und Tonband gesetzten Text von Strindberg, bezeichnet er als "Resignation"; und die Oper *Der Meister und Margarita* nach Bulgakow soll den Zyklus im Sinne der "Hoffnung" schließen.

Die Einbettung eines umfangreichen Werkes in ein ihm seinerseits übergeordnetes größeres Ganzes birgt jedoch die Gefahr, dass die Aussage der Oper auf den etwas einseitigen Aspekt hin verengt wird, der ihrer Rolle im Triptychon entspricht. Umso überraschender ist daher auf den ersten Blick die Tatsache, dass Höller zwar den satirischen und phantastischen Handlungssträngen Bulgakows ausführlich Raum gibt und ihr Potential für modernes bühnentechnisches Spektakel begeistert auslotet, die religiöse Handlung aber so drastisch verkürzt, dass sie kaum noch erkennbar ist. Nachdem Voland in der allerersten Szene das Jerusalemer Verhör beschworen hat, sehen wir Jeschua in der 5. Szene des ersten Aktes stumm sein Kreuz tragen, während sein Jünger Gott verflucht. Das direkt anschließende Gespräch zwischen Levi Matthäus und Pilatus reduziert dessen Reue auf eine bloße Andeutung und bereitet nur eben rudimentär den Boden, der es dem Publikum erlaubt zu erahnen, was den stummen Mann des 7. Bildes im zweiten Akt bewegt.

Hinzu kommt, dass Höller hinsichtlich der vokalen Besetzung eine Entscheidung trifft, die weitreichende interpretatorische Folgen hat: Er lässt den Meister und Jeschua von demselben Sänger, einem Heldenbariton, darstellen. Dies scheint zunächst vielversprechend; es würde erlauben, das Leiden und die geistige Hinrichtung in Moskau mit der Passion und Kreuzigung in Jerusalem in vielfältig spiegelnde Beziehung zu setzen. Doch erweist sich bald, dass Höller einen ganz anderen Aspekt dieser projizierten Identität im Auge hat. In der 5. Szene des 1. Aktes führt die Erinnerung des Meisters an die Schmähungen, die er aufgrund seines Pilatusromans erleiden musste, dazu, dass er die damals empfundene Angst erneut durchlebt. Im Zuge dieses Wiedererlebens hat er eine Halluzination: Er sieht (und wir mit ihm) den sein Kreuz tragenden Jeschua und hört dabei einige mitleidige Worte des Levi

Matthäus. Der Meister reagiert auf dieses Mitgefühl mit an Margarita gerichteten Worten und zeigt so, dass er nicht nur Jeschua als eine Projektion seines leidenden Selbst, sondern auch den Jünger als ein Double der ihn bedauernden Geliebten erlebt. Auch in der Erlösungsszene am Schluss der Oper scheint es der vom Autor des Pilatusromans entworfene Jeschua – d.h. die autobiografisch besetzte Romanfigur und daher letztlich der Meister selbst – zu sein, der Pilatus von seiner Schuld befreit, während Bulgakow die fiktiven, historischen und mythologischen Ebenen in viel stärker schillernder Wechselbeziehung belässt.

Im Zentrum dieser Oper steht also der Meister. Margarita, die Moskauer und Voland sind "Projektionen" dieses Helden, und Jeschua ist überhaupt nur eine Folie. Die "Hoffnung" innerhalb von Höllers Triptychon scheint darin zu bestehen, dass der Meister durch seine schriftstellerische Bearbeitung des Themas und die Identifizierung mit seinem Jeschua selbst erlöst wird. Doch ist dieser Handlungsfaden szenisch wie musikalisch so dünn, dass er neben den ausführlich dargestellten satirischen und phantastischen Szenen leicht vollkommen übersehen wird.

Die Christus-Figur in Bulgakows Roman und den drei Opern

Als Bulgakow den religiösen Handlungsstrang seines Romans entwarf, änderte er die im Neuen Testament erzählte Geschichte auf drei Ebenen in entscheidender Weise. Zunächst betont er viel stärker, als es die Evangelien in der auf die heutige Zeit gekommenen Form tun, das historisch und lokal Spezifische. Indem er die aramäische Form aller Eigen- und Ortsnamen benutzt, den römischen Besatzern und ihren Truppenkontingenten ebenso wie den "Silberlingen" des Judas die im ersten Jahrhundert üblichen Bezeichnungen gibt und Einzelheiten der Geografie und Architektur des historischen Jerusalems mit liebevoll um Authentizität bemühtem Detail beschreibt, vertieft er den Eindruck historischer Realität.

Gleichzeitig verfremdet er die bekanntesten Einzelheiten der biblischen Erzählung, indem Jeschua bei ihm 27 und nicht 33 Jahre alt ist, ein Waise aus Gamala und nicht ein Sohn des Zimmermanns Joseph aus Nazareth und der Maria, nur einen einzigen Jünger hat und seinen Einzug in Jerusalem ausdrücklich ohne alle messianischen Attribute hält: Weder reitet er auf einem Esel durch das Tor, noch wird er von den Hochrufen einer begeisterten Menge begrüßt (wie er Pilatus versichert, besitzt er gar kein eigenes Tier, und in der Stadt kennt ihn niemand).

Schließlich umgibt Bulgakow die zentrale Szene der Kreuzigung mit einer solchen Fülle realistischer Details, dass es einen Leser nur grausen kann: Die unzähligen allgegenwärtigen Fliegen, die uns die Körper der Gekreuzigten als wehrlose Tierkadaver vor Augen führen, und die gebrochene Stimme des Verbrechers Gestas, der unter den Folterqualen den Verstand verliert und Kinderlieder krächzt, machen es einem empfindsamen Leser schwer, die Kruzifixe katholischer Kirchen weiterhin als fromme Symbole eines tröstlichen Glaubens wahrzunehmen. Bulgakows Darstellung entblößt Jeschua aller messianischen Zeichen: Es gibt weder Hosiannas noch Wunder, weder einen Mantel, um den gewürfelt wird, noch eine Dornenkrone, weder eine Mission zur Erlösung der an ihn glaubenden Menschheit noch eine Auferstehung. Dadurch, dass Bulgakow seinen Jeschua Pilatus gegenüber darauf hinweisen lässt, dass sein einziger Jünger Levi Matthäus zwar ständig seine Worte aufzuschreiben versuche, dabei aber fast alles falsch verstehe, stellt er schließlich die kanonischen Evangelien und damit die ganze Christentumsgeschichte in Frage.

Aufschlussreich für Bulgakows Revision des jüdisch-christlichen Gedankengutes ist vor allem eine Reflexion, die Voland, der vermeintliche Vertreter des Reiches der Finsternis, gegenüber Levi Matthäus, dem Abgesandten Jeschuas, äußert und in der es um die Koexistenz von Gut und Böse geht: "Denk einmal darüber nach, worin dein Gutes bestünde, wenn das Böse nicht wäre, wie die Erde aussähe, wenn die Schatten von ihr verschwänden. Kommen doch die Schatten von den Dingen und den Menschen. ... Willst Du etwa den Erdball kahl scheren, alle Bäume und alle Lebewesen von ihm entfernen, und dein Auge am nackten Licht ergötzen?" Indem Voland dem Jünger Jeschuas die Notwendigkeit der Kräftebalance erklären muss, die dieser in der Meinung, nur das Gute dürfe existieren, ablehnt, scheint Bulgakow eine Alternative zu zentralen Lehrmeinungen der christlichen Theologie anzubieten. Dieser Satan ist unterschwellig kein Gegner, sondern ein Mitarbeiter Jeschuas; er nimmt dessen Aufträge entgegen, führt sie willentlich und wissentlich aus, und übernimmt so eine nicht-manichäische Rolle innerhalb der himmlischen Hierarchie.

Dies zeigt sich zum Beispiel in seiner Haltung in der Szene, als Margarita sich zur Belohnung für ihren Einsatz als Ballkönigin die Befreiung der für alle Ewigkeit gequälten Frieda erbittet. Voland antwortet zwar, Gnade falle nicht in sein Revier, weist sie aber dann fast ungeduldig darauf hin, wie sie diese Erlösung selbst erwirken kann. Auch zeigt er sich keineswegs enttäuscht darüber, dass Pilatus am Ende von seinen Reuequalen entbunden werden soll; da Jeschua es so wünscht, wird es erfüllt. Obwohl Jeschua durch

Licht und Liebe wirkt und Voland durch Gewalt und Dunkelheit, ist ihr Ziel insofern dasselbe, als beide danach streben, den fatalen *Status quo* der Welt zu verändern und Verständnis für wahres Leben und echte Freiheit zu erwecken. Dabei ergänzen sie einander oft mit Wirkungen im physischen bzw. geistigen Bereich. Voland und seine Kohorte handeln konkret, indem sie verschiedene Gebäude Moskaus, die für Korruption und opportunistischen Kulturbetrieb stehen, in Flammen aufgehen lassen; Jeschua empfiehlt nur metaphorisch die Zerstörung des Tempels missverstandener Wahrheiten und weist auf die Vergänglichkeit weltlicher Macht hin.

Eine faszinierende Eigenheit des bulgakowschen Romans ist die Tatsache, dass sich bei wiederholter Lektüre eine bemerkenswerte Verschiebung des Schwerpunktes ergibt: Je öfter man liest, desto mehr treten die Moskauer Satire und die magische Märchenerzählung hinter der Jerschalaimer Handlung zurück, die dem Leser immer neue Nuancen enthüllt und deren Echos in zunehmender Dichte auch durch die beiden anderen Handlungsstränge klingen. Vielleicht ist dies nicht verwunderlich, denn Bulgakows Roman entsprang ja nach eigener Aussage aus der "Faszination mit der Passionsgeschichte", die er, so sein erster Plan, einmal aus der Sicht des Teufels beschreiben wollte. Man fühlt sich an Dostojewskis Legende vom Großinquisitor erinnert, die innerhalb des Romans *Die Brüder Karamasow* einen von der Seitenzahl her kleinen Raum einnimmt, jedoch bei wiederholter Lektüre mysteriös zu expandieren scheint. (Ähnliches gilt auch für einen Roman unserer Zeit, *Die Richtstatt*, in dem der kirgisische Dichter Tschingis Aitmatov seinen Helden Awdi durch das scheinbar unvermittelt eingeschobene, im Vergleich zur Haupthandlung verschwindend kurze Verhör in Jerusalem definiert.)

Wie die genaue Betrachtung der drei Opern zeigt, gibt Slonimski der religiösen Handlung auf der Bühne explizit den Raum, der ihr in Bulgakows Roman nur implizit zukommt. Vielleicht vor dem Hintergrund seiner eigenen Religion weitet er seine Deutung auf die titelgebenden Liebenden in der Weise aus, die die russisch-orthodoxe Sichtweise nahelegen würde. In deren Licht gleicht Bulgakows Margarita der Maria, die in der Ostkirche ja vor allem als Himmelskönigin, Gottesmutter und Mater Dolorosa verehrt wird. Bulgakows Darstellung zeigt diese Entsprechung auf vielen Ebenen, wobei er den Übergang seiner weiblichen Hauptfigur von der irdischen in die mythische Rolle mit dem Beginn ihrer Beziehung zu Voland in Verbindung bringt. Kaum wird Margarita zur "Hexe", zeigt sie sich als eine Gnadenbringerin, die die Beschränktheit auf individuelle menschliche Interessen überwindet. In einer kleinen Episode, die in keine der Opern Eingang

gefunden hat, unterbricht sie ihren Flug über die Dächer Moskaus, um ein ängstliches Kind zu trösten. Später erfleht sie Erlösung für Frieda, bevor sie für sich selbst oder den Meister etwas erbittet. Sie – nicht der Meister – empfindet für Pilatus, der seit 2000 Jahren unter seiner feigen und falschen Entscheidung leidet, überwältigendes Mitleid.

Über diese unmittelbaren Qualitäten einer Marienfigur hinaus enthält ihre nächtliche Odyssee zudem eine ganze Reihe von Symbolen aus dem orthodoxen Ritus: Die verwandelnde Creme erinnert an das rituelle Öl, mit dem neu Getaufte in das Reich Gottes aufgenommen werden; ihr Eintauchen in den Fluss während ihres Fluges zum Ball entspricht der Taufe selbst, und das zu Wein gewordene Blut, das ihr kredenzt wird, der Eucharistie. Wie die Ostkirche betont, dass Christen im Blut des Lammes gewaschen werden, wird auch Margarita nach ihrer ersten Erschöpfung während des Satansballs wiederbelebt durch ein Bad in Blut. Ihre schwere Kette mit dem Pudelamulett erinnert an das schwere Kruzifix, das orthodoxe Priester um den Hals tragen. Insgesamt kann sogar ihre Aufgabe beim Ball des Satans als eine Allegorie auf die Höllenfahrt Marias gelesen werden: Nach apokrypher Überlieferung steigt Maria am Karfreitag in Begleitung des Erzengels Michael in die Hölle nieder, um zumindest vorübergehende Erleichterung für die dort Gefangenen zu bewirken. In ihrer letzten Erscheinung an Iwans Krankenbett ähnelt Margarita schließlich der in die Sonne gekleideten, über der Mondsichel schwebenden Frau, die in der Offenbarung beschrieben wird. (Auch die vier dunklen Reiter, als die Voland und seine drei Gefolgsleute, ihrer Kostüme entledigt, sich am Ende des Romans gegen den Himmel abzeichnen, erinnern ja an die vier apokalyptischen Reiter.)

Alle drei Opern enthalten die Szenen mit Margaritas Bitten für die Erlösung der Frieda und des Pilatus. Kunads Libretto integriert zudem etliche der Symbole, die ich oben als Evokationen des orthodoxen Ritus bezeichnet habe, und legt dem Zuschauer so nahe, dass der Hexensabbats als pervertierte Eucharistiefeier gedeutet werden kann. Allerdings scheint seine Musik diese interessante Symbolik gleichzeitig nivellieren zu wollen, und eine entsprechende Charakterisierung der Margarita ist nicht erkennbar. Nur Slonimski arbeitet die religiöse Bedeutung der Margarita deutlich heraus, wobei er sich zwar inhaltlich an Bulgakow orientiert, seine eigene Interpretation jedoch vor allem mit rein musikalischen Mitteln umsetzt.

In anderer Weise unterscheiden sich die drei Opern hinsichtlich der Einbeziehung eines Themas, das bei Bulgakow alle drei Handlungsstränge durchzieht: dem der Feigheit. Pilatus erkennt sie als die größte Sünde, in der Moskauer Satire ist sie für die schlimmsten Ereignisse verantwortlich, und

im phantastischen Handlungsstrang steht die mutige, selbstaufopfernde Margarita dem kleinmütigen Meister gegenüber. In Höllers Darstellung geht dieses Thema nicht nur in der Buntheit der Ereignisse unter, es wird auch entscheidend verschleiert durch die reduzierte Rolle des Jeschua. Dieser wächst dem Zuschauer so wenig ans Herz, sein Tod ist so vollkommen ausgespart, dass Überlegungen zur Schuld seines Richters nicht dringend scheinen und ihre Abwesenheit in Höllers Darstellung daher nur folgerichtig. Im Zentrum steht hier das Leiden des Meisters, der sich, überhöht durch die Identifikation mit seiner Romanfigur Jeschua, selbst bemitleidet. Seine Erlösung am Ende der Geschichte durch das Einwirken all seiner "Projektionen" ist eine Befreiung von seiner Angst, nicht aber ein Herauswachsen aus der Kleinmütigkeit, die bei Bulgakow so viele Menschen verbindet und von Pilatus stellvertretend entlarvt wird. Bei Slonimski ist die Erkenntnis der Feigheit ein Teil der Reue – insbesondere für Pilatus, aber angedeutet auch für den Meister – doch Ansätze zu ihrer Überwindung fehlen gänzlich. Seine Komposition betont weniger den mittels Selbstüberwindung erzielten Reifeprozess als vielmehr die gnadenhaft erfahrene Erlösung. Diese mag die Folgen feiger Handlungsweise aufheben, hebt jedoch den Einzelnen nicht über die Feigheit selbst hinaus. Slonimskis Pilatus wird befreit, indem Jeschua die Hinrichtung als nie geschehen erklärt; der Meister begibt sich, begleitet von Margaritas beruhigenden, einlullenden Worten, in das Haus der ewigen Ruhe. Damit überträgt Slonimski die unterschwellige Botschaft aus Bulgakows Epilog: Nichts hat sich in Moskau letztlich geändert in Folge all der dramatischen Ereignisse. Die Feigheit bleibt.

Kunads dagegen geht es in seiner Darstellung um die Überwindung menschlicher Feigheit, die er sowohl dramatisch als auch musikalisch auslotet. Dies geschieht zunächst durch die dreifache Betonung, die das Thema bald nach der Vergiftung der Liebenden erhält: Voland führt dem Meister die Passage aus seinem Roman vor Augen, in der Pilatus die Feigheit zur größten Sünde überhaupt erklärt; darauf folgt sofort – anders als bei Bulgakow, der diese Episoden trennt – die Szene, in der Pilatus einen Blick in die Aufzeichnungen des Jüngers wirft und dort ausgerechnet Jeschuas Worte über die Feigheit liest; und schließlich erkennt der Meister, dem Voland ermöglicht, diese Szenen visionär zu erleben, bestürzt, dass auch sein Verhalten – die Verbrennung des Manuskripts, der Rückzug in die Nervenkrankheit, das Selbstmitleid – von Feigheit geprägt war. Die Kombination der Einsichten und ihr Zeitpunkt erlauben eine reife Auseinandersetzung mit dem Thema des persönlichen Mutes, und diese wiederum drückt sich musikalisch aus durch Kunads subtile Arbeit mit seinem Hauptmotiv.

Ob man mit Slonimski nur auf göttliche Erlösung vertrauen oder mit Kunad auf menschliche Reifung hoffen will, die einschneidende Botschaft des mit Voland kooperierenden Jeschua Ha-Nozri ist diese: Nicht das Böse, das für sich allein ja blind und nicht sehr mächtig wäre, stellt das Problem der Menschheit dar, sondern die Feigheit. Sie erst verleitet zum wirklich Schändlichen und lässt die an ihr Krankenden in den Händen anderer zu rückgratlosen Marionetten werden.

Von der Ohnmacht des Erlösers

Wie sähe die westliche Welt Christus – und wie sähe er die Welt – wenn er und seine Jünger im Jahre 2000 zu einem Erinnerungstreffen an das berühmt gewordene Abendessen geladen würden? Dieser Frage gehen der britische Komponist Sir Harrison Birtwistle (*1934) und der kanadische Dichter Robin Blaser (*1925) in ihrer Oper *Das letzte Abendmahl* nach, die sie als gemeinsames Auftragswerk der Deutschen Staatsoper Berlin und der Glyndebourne Opera schrieben und die am 18. April 2000 in Berlin uraufgeführt wurde. Eine vom 'Geist unserer Zeit' ausgesprochene Einladung ruft die Apostel in das Raumzeitliche zurück und macht das Publikum zum Zeugen eines unwahrscheinlichen Augenblicks, in dem der Gründungsmoment der christlichen Glaubensgemeinschaft in das Ende des zweiten Millenniums hineingespiegelt wird.

Die Opernhandlung ist überaus vielgestaltig. Auf der dramatischen Ebene erlebt das Publikum verschiedene Zeitschichten, Individualisierungsgrade und Sprechhaltungen; Libretto und Bühnenbild beziehen durch literarische und visuelle Zitate eine Vielzahl verschiedener Standpunkte ein; und die Musik hinterfragt jede allzu einfache Lesart mit Anspielungen und ungewöhnlichen Hervorhebungen.

Die Dreidimensionalität der Zeit in *The Last Supper*

Blaser hat seinen Text in faszinierender zeitlicher Mehrschichtigkeit angelegt. Da ist zunächst der chronologische, wirklichkeitsnah ungegliederte Handlungsablauf: Ankunft der Jünger, Begrüßung, Austausch von Erinnerungen, Ankunft Jesu, Segnung, kurze Unterhaltung, rituelle Fußwaschung, Abendmahl, Einladung zum Gang in den Olivenhain, Verlassen des Abendmahlszimmers. Diese Abfolge bietet das vordergründige Maß, wobei die Spieldauer von ca. 110 Minuten in etwa mit der Dauer des Dargestellten übereinstimmt. In diese "zwei gemeinsamen Abendstunden in unserer Zeit" sind drei andere Zeitabläufe eingelassen, die sich in Qualität und Ausrichtung deutlich unterscheiden: ein progressiv die Christentumsgeschichte überspannender, ein rückläufiger und ein zyklischer.

Der *progressive* Strang besteht vor allem aus reflektierten Ereignissen, die erst zum Schluss durch einige für die Zukunft befürchtete Geschehnisse ergänzt werden. Die nacheinander eintreffenden Männer erinnern sich an den Beginn ihrer Jüngerschaft, die gemeinsamen Wanderungen mit Jesus, die Ernennung Petri, Jesu Ankündigung seines zweiten Kommens, die Nacht in Gethsemane, das Leiden und die Auferstehung des Gekreuzigten, sowie an ihre späteren missionarischen Tätigkeiten. Zusammen mit dem 'Geist unserer Zeit' reflektieren sie darüber, was die Menschen späterer Jahrhunderte wohl über sie denken mögen, und spekulieren schließlich über den Endzeitauftritt eines bedrückend anthropomorph gedachten "Messias im Panzer".

Die zweite in den Handlungsablauf hineingespiegelte Zeitebene ist *rückläufig*; sie gilt der Legendenbildung. Dreimal wird die Haupthandlung durch eingeschobene *tableaux vivants* unterbrochen, die mit der Sequenz "Die Kreuzigung", "Der Kreuzweg", "Der Verrat" die Geschichte um Jesus von dessen Tod her aufrollen. Birtwistle wünscht sich, dass die auf erhöhter Bühnenebene nachgestellten Bilder den Stil des spanischen Barock-Malers Francisco de Zurbarán wiedergeben. Die essentielle Andersartigkeit der Zeitebene, die diese Tableaux innerhalb der Oper repräsentieren, wird durch eine völlige Veränderung des musikalischen Geschehens unterstrichen: Während Orchester und handelnde Sänger schweigen, erklingt aus den Lautsprechern zu jedem gestellten Bild eine lateinische Motette in der Tonaufnahme eines 18stimmigen *a cappella*-Chores.

Diese als "Visionen" bezeichneten Einschübe sind in mehrfacher Hinsicht zeitlos: Einerseits sind der Kreuzestod Christi, seine vorangehenden Folterqualen sowie der zur Verhaftung führende Verrat – Themen, die von Künstlern aller Jahrhunderte in jedem erdenklichen Stil dargestellt wurden – im christlichen Gedankengut aller Zeiten 'präsent'; andererseits scheint auf der Ebene der Haupthandlung keinerlei Zeit vergangen zu sein, wenn die dreizehn Männer nach Ende der Einblendung ihre Unterhaltung wieder aufnehmen. Die Rückläufigkeit der drei Bilder zeichnet nach, wie sich das gedankliche Gebäude der christlichen Glaubenslehre entwickelt hat. Jede Legende entspringt ja aus dem Kern eines definierenden Ereignisses (oft dem Todesmoment der Hauptfigur) und entwickelt sich dann über die rückblickend als bedeutsam begriffenen, vorausgehenden Geschehnisse bis zu einem paradigmatischen Erklärungsversuch – nicht selten ein Verrat durch hab- oder machtgierige Menschen. Die theologisch interpretierte Erinnerung der Christenheit geht ebenso vor; nicht zufällig stammen die Passionsberichte aus der frühesten, die Kindheit-Jesu-Geschichten dagegen aus der allerletzten Schicht der Evangeliengenese.

Die dritte eingespiegelte Zeitebene ist die des gelebten Rituals; diese ist weder chronologisch noch rückläufig, sondern *zyklisch*. Das Abendmahl als stets erneut zu aktualisierende Erlösungshandlung nimmt hierbei den ersten Platz ein; die rituelle Fußwaschung und verschiedene liturgische Anrufungen sekundieren. Das titelgebende Mahl ist somit nicht nur einmaliges Ziel des dramatisch entfalteten Opernstoffes, sondern zugleich Thema der immer wieder neu-alten Vergegenwärtigung eines symbolischen Vorgangs. Blaser und Birtwistle realisieren die dreifache Natur des an einem bestimmten Donnerstagabend entworfenen, seither für alle Zeiten bestehenden, zugleich aber stets neu zu erlebenden Rituals durch visuelle Anspielungen auf der dramatischen Ebene. Dreimal im Handlungsverlauf evozieren die Männer auf der Bühne das wohl berühmteste Gemälde zu diesem Thema, Leonardo da Vincis *Il cenacolo*. Kaum sind die sich rechtschaffen glaubenden Elf versammelt – den verräterischen Judas erwarten sie nicht – so bauen sie aus einem Fertigsatzkasten einen Tisch, den der Kunstkenner schnell als eine Nachbildung des von Leonardo gemalten identifiziert. Als Christus später seine Zwölf an diesen Tisch bittet, nötigt er sie durch betonte Platzzuweisung in genau die Sitzordnung, die das Gemälde verewigt. Schließlich erstarren alle 13 Männer, unmittelbar bevor Christus die Bedeutung der Zutaten des letzten gemeinsamen Mahles erklärt und damit für die bald entstehende Religionsausübung festschreibt, für einige Minuten in den von Leonardo imaginierten Posen.

Neben den Dimensionen der Zeit zeigt die Oper die Jünger in verschiedenen Dimensionen menschlicher Erfahrung: der sozio-historischen (als Protagonisten ihrer je eigenen Biografien), der existentiellen (als 'Kinder Gottes', 'Menschenfischer', zur Auferstehung Bestimmte), und schließlich der religiösen (als durch Riten vereinte Mitglieder einer Glaubensgemeinschaft). Die drei dramatisch vermittelten menschlichen Erfahrungen entsprechen den drei Gesichtern der Religion als historische Entfaltung, metaphysische Erfahrung und fromme Praxis.

Die Gäste diese Mahles, die Jünger und Jesus, sind als Charaktere nur skizziert; einzig Judas erscheint psychologisch differenziert. Doch sind sie eindeutig identifiziert. Weit weniger eindeutig ist die Identität des Soprans, der sie geladen hat. Bereits die Selbstvorstellung "Ich bin der Geist von euch, von unserem Jahrhundert" beinhaltet drei Facetten: Ambivalent gegenüber dem mal als "ihr", mal als "wir" angeredeten Publikum beleuchtet der Geist nach Art des *choregos* der attischen Tragödie die Opernhandlung in Hinblick auf den moralischen Anspruch und die Tragik des menschlichen Lebens; als Mittler zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen fungiert er/sie

andeutungsweise als personifizierter Heiliger Geist; und schließlich erscheint er/sie für kurze Augenblicke sogar als das, was das von Blaser gewählte englische Wort *ghost* ebenfalls nahelegt: ein Gespenst.

Die dritte Gruppe der dramatisch Handelnden umfasst drei Chöre. Keiner von ihnen ist auch nur vorübergehend personalisiert, und jeder ist in unterschiedlichem Maße von der dramatischen Ebene abgesetzt. Der aus neun Frauenstimmen bestehende *chorus mysticus* ist als einziger auf der Bühne aktiv. Er übernimmt es, die biblischen Zitate – die von den Jüngern ohne viel Zeremoniell ins Gespräch eingeflochtenen Jesusworte sowie die alttestamentlichen Verse, in denen der 'Geist' zuweilen reflektiert – durch die Übersetzung ins liturgische Latein zu überhöhen. Dabei kann der *chorus mysticus* als Wiederholung, Antizipation oder sogar der englischen Fassung gegenübergestellter Kontrapunkt erklingen; fast ausnahmslos werden die lateinischen Worte elektronisch verstärkt und verfremdet.

Der ebenfalls aus neun Frauenstimmen gebildete, jedoch vom Tonband eingespielte *chorus resonus* erzielt eine Weitung von Raum und Zeit. Indem er häufig die Endsilbe einer *chorus-mysticus*-Zeile aufgreift und lange nachklingen lässt, verleiht er dessen Aussagen eine über den menschlichen Sprechakt hinausreichende Dauer; indem er aus den rings um das Auditorium verteilten Lautsprechern klingt, suggeriert er einen Widerhall 'aus den Reihen der Christenheit'. Auf wieder andere Weise räumlich und zeitlich distanziert erklingt der 18stimmige Motettenchor. Ebenfalls als Tonkonserve aus den Lautsprechern des Zuschauerraums eingeblendet und damit scheinbar vom Publikum zur Bühne – statt umgekehrt, wie sonst im Theater üblich – gerichtet, singt dieser Chor während der "Visionen" in sich geschlossene Motetten auf bekannte Hymnenverse. Die musikalische Sprache klingt dabei unzweifelhaft nach Birtwistle, doch die im 15. und 16. Jahrhundert vielfach vertonten Texte sowie das Genre der vielstimmigen, unbegleiteten Motette binden diese Sätze in die Tradition ein.

Der von der Bühne erklingende Gesang erlaubt es, drei Sprechhaltungen zu unterscheiden. Neben der theatertypischen Kombination aus Dialogen und Monologen gilt ein Teil des Textes dem Lobpreis des nicht dramatisch Manifesten: dem implizierten, ewigen Gott. Ein anderer Teil – besonders vertreten durch den 'Geist unserer Zeit' – richtet sich an das Publikum, oftmals sogar in der 'Wir'-Pose des selbsternannten Stellvertreters. Interessanterweise replizieren die lateinischen Motetten, die zu den *tableaux vivants* erklingen und als 'traditionelle Texte' leicht nicht näher untersucht werden, die dreifache Sprechhaltung. Das die Nachstellung der Kreuzigung untermalende "O bone Jesu, exaudi [me] et ne permitas me separari a te" [O lieber Jesu,

erhöre mich und lass nicht zu, dass ich von Dir geschieden werde] ruft Christus in direkter Rede an und kann inhaltlich als Ausdruck menschlicher Angst vor Verlust und Entzug gedeutet werden. (Eine solche Angst, möchte man interpretieren, führt in ihrem Streben nach immer größerer Absicherung zu Selbstgerechtigkeit und Herrschsucht, und damit zu vielen der Handlungen, die Christus in der auf diese Vision bald folgenden Fußwaschung beweinen wird.) Der das Tableau des Kreuzwegs begleitende Motettentext "Pange lingua gloriosi corporis mysterium / sanguinisque pretiosi quem in mundi pretium, / fructus ventris generosi rex effudit gentium" [Preise, Zunge, das Geheimnis / dieses Leibs voll Herrlichkeit / und des unschätzbaren Blutes, das, zum Heil der Welt geweiht, Jesus Christus hat vergossen, Herr der Völker aller Zeit] ist zwar grammatikalisch ebenfalls in die (imperativische) zweite Person Singular gekleidet, wirkt jedoch als eine Art Selbstermunterung: "Lasst uns den preisen, der sein Fleisch und Blut für die Erlösung der Menschen gegeben hat." Wieder anders ist die Haltung in der dritten Motette, die zum gegen Ende der Oper eingeblendeten Bild des "Verrats" erklingt: "In supremae nocte cenae / recumbens cum fratribus / observata lege plene / cibis in legalibus. / Cibim turbae duodenae / se dat suis manibus" [In der Nacht beim letzten Mahle, wo er mit der Jünger Schar, nach der Vorschrift des Gesetzes bei dem Osterlamme war, gab mit eigner Hand den Seinen Er sich selbst zur Speise]. Dieser Bericht von der Abendmahlsszene ergänzt die beiden früheren chorischen Sprechhaltungen durch eine Erzählung in der dritten Person. Die Entwicklung dieser Texte – und die Entwicklung der christlichen Glaubenslehre, möchte ich argumentieren – verläuft also von der Jesus bittend zugewandten Du-Haltung über die Anwendung auf das Ich/Wir zum erzählend-bewundernden Darstellen in der dritten Person, vom "O Herr, hilf ..." über das "Lasst uns daher ..." zum "Wisset, wie er ...", vom Gebet über die moralische Umkehr zur Mission.

Sowohl bei den Motettentexten als auch bei den nachgestellten Bildern handelt es sich um Zitate. Solche Zitate gibt es in allen Strängen dieser Oper, in der verbalen, musikalischen und visuellen Sprache. Sie verleihen der zunächst scheinbar einfachen Aussage ungeahnte Tiefe. Die visuellen Zitate – die dreischrittige Nachstellung von Leonardos *Abendmahl* und die dreiteilige Serie aus *tableaux vivants* im Stile typischer frommer Bilder – wurden bereits erwähnt. Die Zitate auf der Ebene von Wort und Musik sowie die durch sie erzielten Bedeutungserweiterungen sollen im Folgenden aufgeschlüsselt werden.

Blasers Libretto: eine Polyphonie dichterischer Stimmen

Wie Robin Blaser es sich in seinen Gedichten zur Regel gemacht hat, integriert er auch in sein Libretto eine Vielzahl von 'Stimmen', die sich in verschiedenen Jahrhunderten und von weltanschaulich ganz unterschiedlichen Standpunkten aus zu Aspekten des behandelten Themas geäußert haben. Die Zitate und Paraphrasen, die ich habe identifizieren können, lassen sich in folgende sieben Dreiergruppen ordnen:

1. gläubige Dichter der englischen Renaissance: Edmund Spenser (1552-1599), Richard Crashaw (1613-1649) und Thomas Traherne (1636-1674);
2. mit dem monotheistischen Gott ringende Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts: der Franzose Gérard de Nerval (1808-1855), der Amerikaner Ezra Pound (1885-1972) und der Kanadier ukrainisch-jüdischer Herkunft Abraham Moses Klein (1909-1972);
3. Denker vorchristlicher oder hermetischer Traditionen: die Stoiker, der englische Thelema-Philosoph und Okkultist Aleister Crowley (1875-1947) sowie der über die Christusähnlichkeit des Apollonius von Tyana nachdenkende amerikanische Dichter Charles Olson (1910-1970);
4. gesellschaftskritische Philosophen des 20. Jahrhunderts: die deutschstämmige Hannah Arendt (1906-1975), der Franzose Jean-Luc Nancy (*1940) und der Italiener Giorgio Agamben (*1942);
5. Verse aus dem Alten Testamen bzw. der jüdischen Bibel: Exodus, Hohes Lied und Jesaja;
6. Verse aus den (kanonischen und apokryphen) Evangelien: Lukas, Matthäus und Thomas;
7. Verse aus den Psalmen sowie Liturgisches aus der jüdischen Tradition und dem Missale Romanum.[3]

Dies ist ein ungewöhnlich hoher Grad an Intertextualität. Für den mit der Oper nicht vertrauten Leser sollen diese Zitate nun in der Reihenfolge ihrer Verwendung im Text erläutert und in den jeweiligen Kontext gestellt werden.

Während des prolog-ähnlichen Anfangs (Partitur S. 1-46) erläutert der Geist, zu welchem Zweck "wir" die Einladung zu diesem Erinnerungstreffen ausgesprochen haben, und erklärt dem Publikum in diesem Zusammenhang: "I watch with you the subterranean stream of our history come to the surface. There, each of us, a bare thing, swims against the brutality and terror of our

[3] Für bibliografische Nachweise der Zitate vgl. den letzten Absatz des Literaturverzeichnisses.

century." Vom "unterirdischen Strom unserer Geschichte, der an die Oberfläche kommt" hat Hannah Arendt im 1950 verfassten Vorwort zu ihrem Buch *The Origins of Totalitarianism* gesprochen. Dort bindet sie diese Gedanken (die leider bei der deutschen Übersetzung des Buches einem ganz anders gearteten Vorwort wichen) folgendermaßen ein:

> Wir können es uns nicht mehr erlauben, das Gute der Vergangenheit zu übernehmen und als unser Erbe zu erklären, während wir das Schlechte verwerfen, indem wir es einfach als eine tote Bürde betrachten, die die Zeit von allein in Vergessen begraben wird. Der unterirdische Strom der westlichen Geschichte ist endlich an die Oberfläche getreten und hat die Würde unserer Tradition beschlagnahmt. Dies ist die Wirklichkeit, in der wir leben; dies ist der Grund, warum alle Bemühungen, aus der Erbarmungslosigkeit der Gegenwart in die Nostalgie einer noch heilen Vergangenheit oder das antizipierte Vergessen einer besseren Zukunft zu entfliehen, vergebens sind.

Das Umfeld des vom Geist zitierten Satzes wirft somit schon ganz zu Beginn des Werkes entscheidendes Licht auf den Kontext, in den Blaser seinen Operntext gestellt sehen will: die dunklen Kapitel der Christentums-Geschichte.

Der Prolog – und damit die Oper – wird eröffnet mit einer Frage des *chorus mysticus*, die dieser im Verlauf des Werkes noch zweimal aufgreifen wird: "Quis sit deus?" [Wer ist Gott?] Auf die erste Wiederholung der Frage hin versucht der Geist eine Antwort: "God is the being we are not. The origin of all possibility wandering the wreckage, the name of the nameless of what we meant." Diese Aussage, die das radikal Andere des göttlichen Wesens hervorhebt, ist ein erweitertes Zitat aus Jean-Luc Nancys *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Nancy spricht in diesem Werk davon, dass eine Gemeinschaft, der das Mystische verloren geht, zerfallen muss. Das, was Nancy als einen wesenstypischen Wunsch des Menschen beschreibt – einen Ort der Gemeinschaft zu finden, der "jenseits der sozialen Unterschiede, jenseits der Unterjochung unter eine technopolitische Herrschaft, folglich auch jenseits der Beschneidung der Freiheit, der Verkümmerung der Rede oder des Schwindens des einfachen Glückes" liegt – wird unterlaufen durch "die Kategorie des Verrats". Verrat aber erweist sich als ein entscheidender Begriff in dieser Oper. Fragen wie "Quis sit Deus? Quod est nomen eius?" fordern uns heraus, so Nancy, uns an Gott als unser notwendiges Gegenüber zu erinnern; sie konfrontieren uns mit seinem Entzug und mit unserer Unfähigkeit, den nun leeren Platz zu füllen. Im unmittelbar vorangehenden Satz, durch das schein-

bare Paradox aufrüttelnd, hat uns der Geist mit einem anderen Wort aus demselben Werk Nancys erinnert, dass Gott mit Männern und Frauen "beieinander, in einer identischen Region des Seins" angesiedelt ist – dass sein Wesen zwar *das ganz Andere*, jedoch keinesfalls *in einer anderen Welt* ist.

Wenig später allerdings paraphrasiert der Geist die in Jesaja 29:1-8 ausgesprochene Mahnung, Gott werde, wie einst David, Jerusalem belagern und seine Einwohner in den Staub zwingen, so dass ihre Stimme nur noch geisterhaft aus der Erde klingt. Hier ist Gott alles andere als tot, vielmehr der zornige Jahwe, der Städte und Landstriche verwüstet. Doch währt dies nur kurz. Die Prolog-Meditation des Geistes endet auf einer versöhnlicheren, diesseitsbejahenden Note, mit der Paraphrase zweier poetischer Zeilen aus Charles Olsons Drama *Apollonius of Tyana* – einer Reflektion über jenen antiken Philosophen, Wunderheiler und Zeitgenossen Jesu, auf den Christentumsgegner einst gern verwiesen, um zu zeigen, dass der Mann aus Nazareth nicht absolut einmalig war – dass auch einer, der nicht als Gottes Sohn angesehen wird, ähnlich vorbildlich leben kann.

Während die ersten Jünger am Ort der Einladung eintreffen und einander begrüßen, ist der Dialog einfach, und nur die den Evangelien entnommenen, wörtlich eingeflochtenen Aussprüche Jesu verweisen auf einen Text hinter dem Gesprochenen. Bald jedoch wird die Wiedersehensfreude durch rituelle Handlungen unterbrochen, und sofort ändert sich auch die Sprache. Dreimal beginnen die je bereits eingetroffenen Jünger zu tanzen, wobei sie refrainartig fragen, ob Jesus wohl zu ihnen stoßen wird. Jedem dieser drei Tänze ist ein kurzes, zu zweit gesprochenes Zitat beigegeben. Als Petrus und Andreas noch allein sind, rufen sie mit Psalm 30:12: "Verwandle unsere Klage in Reigentanz, gürte uns mit Freude". Die anlässlich des zweiten, sechs Jünger vereinenden Tanzes und später beim zu Elft vollführten dritten Tanz vorgetragenen Bitten paraphrasieren Zeilen aus dem Gedicht "The Weeper" von Richard Crashaw. Diese Zitate binden den Menschen in Natur und Kosmos, Tages- und Jahreszeitenablauf ein und betonen damit eine Seite des Christentums, die unter den neuplatonisch beeinflussten Dogmen späterer Jahrhunderte in den Hintergrund geriet. Ähnliches gilt auch für den umgebenden Dialog. Der erste Tanz ist eingebettet in Erinnerungen an die Vision auf dem Berge Tabor. Die zweite Frage nach Jesu Kommen, zunächst durch dieselbe Vision bestimmt, erfährt eine Erweiterung, die einem Canto von Edmund Spenser entlehnt ist: "Wird er durch Licht so verändert sein, dass seine Kleider unsere Augen benommen machen?" Unmittelbar nach ihrem dritten Tanz schließlich singen die Elf in dreistimmig homophonem Satz zwei Verse aus Psalm 103: "Die Tage des Menschen sind wie Gras, wie die Blume des

Feldes, so blüht er. Fährt der Wind über sie, dann ist sie dahin, und ihre Stätte weiß nichts mehr von ihr." Die Jünger beklagen damit explizit die menschliche Naturhaftigkeit und Vergänglichkeit.

Als elf Jünger versammelt sind, erklärt der Regie führende Geist dem Publikum: "Mit Augen gefüllt und verlassen von Göttlichkeit luden wir sie ein, unseren Tisch der Dankbarkeit zu bauen." Der erste Halbsatz stammt wieder von Jean-Luc Nancy – diesmal aus einem Essay über heilige Orte. Die mittels der Nancy-Zitate gebildete Klammer um den ersten Teil der Opernhandlung bereitet so den Boden für eine Hinwendung zur rituellen Heiligung des Raumes. Im Sinne Nancys wird aber auch im zweiten Halbsatz mit dem Aufbau des "Tisches der Dankbarkeit" der gemeinschaftsbildende Aspekt betont und implizit über den der individuellen Erlösung gestellt.

Das zunächst harmlose Kameradentreffen wird schrittweise kompliziert durch die prägnanten Auftritte dreier Männer: Thomas, Judas und schließlich Christus selbst. Als Thomas zu den sieben bereits Versammelten stößt, sind seine ersten Worte: "Das bezweifle ich!" Mit diesem zum Schmunzeln verleitenden, vielleicht allzu plakativ scheinenden Ausruf reagiert er auf Petrus' Behauptung, Satan sei nachträglich geschaffen worden, "damit man all das benennen könne, was niemand Gott zu Lasten legen will". Der charaktertypische Zweifel erinnert die anderen Jünger daran, das gerade diese zögernde Bereitschaft zu glauben der Grund war, warum Jesus den Thomas zuweilen einzeln zur Seite nahm. Das Verlangen der anderen zu wissen, welcher Art die Worte waren, die möglicherweise kein anderer gehört hat, bietet Blaser die Gelegenheit, mehrere Passagen aus dem apokryphen Thomas-Evangelium zu einer längere Dialogsequenz umzubauen. Deren Inhalt ist, Jesus habe erklärt, dass das Reich Gottes sowohl in uns als auch außerhalb uns ist und dass es nicht kommt, indem man darauf wartet. "Man kann nicht sagen, hier ist es, dort ist es. Es ist verteilt über die Erde, aber keiner sieht es." Diese Einstellung wird sich als einer der Kernsätze der Oper erweisen.

Judas' Auftreten wird vorbereitet, indem der Librettist mittels eines antiphon gesetzten Vaterunsers eine Korrektur des überlieferten Vorurteils gegen den als Verräter Gebranntmarkten anregt. Die elf Jünger singen den Gebetstext in einer modernen, von keinerlei Patina gefärbten umgangssprachlichen Version ("Lieber Vater von uns allen dort im Himmel ..."), die so klingt, als sprängen ihnen die Worte spontan von den Lippen. Satzweise alternierend stellt der Chor das lateinische *Pater noster* dagegen, einen Text, der über Jahrhunderte hinweg gleich geblieben und sakralisiert worden ist. Ein dritter Strang, von einzelnen Jüngern rhythmisch *gesprochen*, kontrapunktiert als

Collage aus alttestamentlichen Versen, die sich auf die Zeugenschaft der Propheten beziehen. Die gesprochenen Sätze rufen den historischen Hintergrund des letzten Abendmahls in Erinnerung: das Passahfest, aus dessen Tradition die christliche Eucharistie erwuchs, und den Auszug aus Ägypten, der zum kulturbestimmenden Ereignis des jüdischen Volkes – und damit der dreizehn im Haus des Wasserträgers Vereinten – wurde. Im gegebenen Kontext unterläuft der Kontrapunkt somit die Animosität zwischen Juden und Christen. Zugleich problematisiert der alttestamentliche Text die Aussage des christlichen Gebets. Gegen die *gesungene* Zeile "Lass deinen Namen heilig gehalten werden, lass dein Reich kommen, lass deinen Willen geschehen" erinnern uns die *gesprochenen* Worte an Gottes Antwort auf Moses' Frage, was er seinen Israeliten über die Identität ihres Gottes sagen könne: "Sag ihnen ICH BIN, ICH BIN schickt dich zu ihnen." Die göttliche Antwort kompliziert die vertraute Anrufung von Gottes Name, Reich und Wille, indem es in Erinnerung ruft, dass ER ja eigentlich unnennbar, sein Wille unkennbar ist.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn späteren Gebetszeilen Verse aus dem sechsten Kapitel Jesajas entgegengesetzt werden. Der Kontext dieser Verse – nicht zitiert, aber stumm mitschwingend – evoziert das Sinnlose nicht erfasster Worte: Gott erteilt Jesaja den Auftrag zu predigen, eröffnet ihm aber zugleich, die Israeliten werden hören, aber nicht verstehen, sehen, aber nicht erkennen (Jes 6:9). Übertragen auf den von Blaser geschaffenen Kontext bedeutet dies, dass die das Vaterunser betenden Christen die Botschaft des "ICH BIN" hören, aber nicht verstehen. Sie ziehen es vor, die Majestät und den Zorn Gottes für sich selbst in Anspruch zu nehmen, bis infolge des menschlichen Willens nach Dominanz "die Städte verödet sind und unbewohnt" (Jes. 6:11).

Nach dieser indirekten, aber sehr wesentlichen Vorbereitung tritt zu den letzten Worten des Gebets Judas ein und erschreckt die Elf mit seinem unerwarteten "Amen". Sie reagieren sofort mit Ablehnung und Beschimpfungen. Stellvertretend für alle sich rechtgläubig Wähnenden fragt Andreas, wie Judas denn überhaupt aus der Hölle entkommen sei, worauf dieser antwortet: "Hell is here." Denselben Satz zitiert Blaser auch in einem etwa gleichzeitig mit dem Libretto entstandenen epischen Gedicht, "Great Companion: Dante Alighiere I", und nennt dort Ezra Pound als Quelle. Von einem italienischen Interviewer befragt, wo er dieser Tage lebe, soll Pound erwidert haben: "Ich lebe in der Hölle". Als der Journalist wissen wollte, welche Hölle gemeint sei – die des Tourismus, des Krieges, der Großstadt? –, habe Pound verschwörerisch erklärt: "Die Hölle ist hier." (Dies erweitert Sartres "L'enfer,

c'est les autres", indem es die eigene Person einschließt.) Für Judas ist das Inferno also kein jenseitiger Ort, wo er für seine viel gescholtene Tat büßt, sondern vielmehr die Welt, in der weitere Sünden – und vor allem immer neue Akte des Verrats an der Lehre Christi – begangen werden.

Nachdem er die Aufmerksamkeit der Jünger erregt hat, erklärt Judas, unter welchem Missverständnis er den sogenannten Verrat begangen hat: Er sei überzeugt gewesen, Gott werde, durch die Festnahme Jesu genötigt, endlich eingreifen, ihn endlich für alle Welt sichtbar als den prophezeiten Messias anerkennen. Diese sehr konkrete Hoffnung auf den Messias weist Judas als gläubigen Juden aus. Ist er ein Verräter oder ein Verratener? Noch immer erschüttert über seine Fehleinschätzung göttlicher Absicht beweint er den geopferten Freund und Lehrer in der wohl ergreifendsten Arie der Oper:

> I looked upon his silver face and wept.
> Red-rose-red on the tree of Time.
> Jesus, no more, it is full tide;
> from your head and from your feet,
> from your hands and from your side,
> all your purple rivers meet.

Die vier letzten Zeilen dieser Arie entsprechen, in leicht modernisierter Sprache, der ersten Strophe aus Richard Crashaws Gedicht "On the bleeding wounds of our crucified Lord". Der Akzent liegt hier ebenso wie in den fünf weiteren Strophen Crashaws ganz auf dem körperlich leidenden Menschen Jesus; weder der Triumph der Todesüberwindung noch der das Leiden bedingende göttliche Plan – die Erlösung der Menschheit – kommt ins Spiel, wenn sich das aus vielen Wunden fließende Blut zu einem purpurnen Strom vereint. Blaser lässt seinen Judas mit diesem Zitat andeuten, dass der hier schuldlos Gestorbene als vorbildlicher Mensch, nicht als der in der Schrift verheißene Erlöser, zu betrauern ist.

Judas ist es auch, der die ein wenig gedankenlose Selbstverständlichkeit der versammelten Elf unterbricht, indem er darauf hinweist, dass doch keiner wisse, wer Jesus ist – dass die Frage nach ihm ebenso wie die nach dem Wesen Gottes nur mit einem Paradox beantwortet werden könne. Nach Art des Sphinxrätsels fragt er, was im Angesicht der Sonne gehen kann, ohne einen Schatten zu werfen. Die Jünger schlagen drei theologische Lösungen vor (ein Engel; der Glaube; der menschliche Geist), die Judas jedoch alle widerlegt. In dem Augenblick, da die Elf ihn wegen der angeblichen Hybris seiner nicht beantwortbaren Frage anzugreifen beginnen, tritt Christus in das Geschehen ein und löst das Rätsel: "der Wind".

Dankbarkeit und Entsetzen

Jesus spricht, noch bevor er sichtbar wird. Sowohl mit seiner (Elias' Vision auf dem Berg Horeb evozierenden) Antwort auf Judas' Frage, als auch durch sein Auftreten als momentan körperlose Stimme verweist er auf die Natur des Göttlichen, die allen Erwartungen widerspricht und begrifflich nicht fassbar ist. Erst dann wird die Gestalt des neu Eingetroffenen zwischen den Jüngern erkennbar. Doch kaum hat das Publikum Gelegenheit gehabt, den bang Erwarteten auszumachen, da wird die Bühnenhandlung abrupt unterbrochen, um dem *tableau vivant* von der Kreuzigung Raum zu geben. Durch die Plötzlichkeit des Schnitts wird der flüchtige Eindruck, hier geselle sich womöglich ein *dreizehnter Mann* zu den Zwölfen, im Keim erstickt: Christus ist, so scheint das Tableau zu mahnen, ausschließlich als der Gekreuzigte zu verstehen.

Der Moment nach der Motette mit ihrer Anrufung des "guten Jesus", als Christus die ins irdische Leben Zurückgerufenen segnend begrüßt, zeigt seine und ihre Aussagen in einer Nähe, die im weiteren Verlauf der Oper nie wieder erreicht wird. Während er seine Jünger mit einem Vers aus Matthäus erinnert, dass sie gesandt sind, die Welt zu verändern ("Ihr seid das Salz der Erde. Wenn das Salz schal geworden ist, womit soll man es salzen?"), stehen sie noch ganz unter dem Einfluss des Wortes, mit dem er auftrat und das Rätsel löste: "der Wind". Vom *chorus mysticus* lateinisch kontrapunktiert, bekennen sie mit Zitaten aus dem Hohenlied die liebende Hingebung ihrer Seelen an Christus: "Erhebe dich, Nordwind, brause heran, o Südwind! Wehe durch meinen Garten, dass seine Düfte niederrieseln ... Denn stark wie der Tod ist die Liebe". Für eine kurze Weile scheinen die Anhänger Christi verstanden zu haben, was ein wesentliches Anliegen Jesu war: mit seinem Tod vor allem seiner allumfassenden Liebe für die Menschen Ausdruck zu verleihen und eine Religion mitmenschlicher Liebe zu begründen.

Die erste große Arie des Christus ruft denn auch nicht zu Gottesfurcht oder Ritual, zu Sühne oder Freude über die Erwählung auf, sondern zu Dankbarkeit für alle Aspekte der Schöpfung und des menschlichen Daseins in ihr. Dieser Text ist fast unverändert dem abschließenden Gebet in Thomas Trahernes "Thanksgiving for the Body" entnommen:

> Ich danke, dass du den Himmeln, der Sonne, dem Mond, den Sternen und den Elementen, den Tieren, Pflanzen und allen anderen Körpern der Erde, den Vögeln der Lüfte, den Fischen des Meeres Sein verliehen hast. Ich danke für die Schönheit der Farben, für die Harmonie der Klänge, für die Wohltat der Düfte, für die Süße der

> Fleischgerichte, für die Wärme und Weichheit unserer Stoffe, für all meine fünf Sinne und alle Poren meines Körpers; dafür, dass du mich bewahrst vor Schlünden, Brüchen und Verdrehungen meines Körpers und vor einem unaufmerksamen, unruhigen, verwirrten, unzufriedenen Geist.

In der nun folgenden Unterhaltung zeigt sich Thaddäus besorgt um den Eindruck, den die Jünger bei späteren Generationen hinterlassen haben mögen. Sein " Was sagen sie über uns?" beantwortet der *chorus resonus* mit einem dreimaligen "Corumbra . . . Corumbra". Dieses nicht liturgische Wort scheint die Gefahr typisch menschlichen Missverstehens zu beschwören. Die magisch anmutende Zusammenziehung aus *cor* (Herz) und *umbra* (Schatten) spielt vermutlich auf einen Leitspruch des Thelema-Philosophen Aleister Crowley an: "Mens edax rerum, cor umbra rerum; intelligentia via summa", was in etwa bedeutet: Der Verstand zersetzt die Dinge, das Herz erfasst nur den Schatten der Dinge, die Einsicht (oder Innenschau) ist der höchste Weg. Der Satz scheint sagen zu wollen, dass das stete menschliche Versagen bei der Verwirklichung der christlichen Botschaft im allzu irdischen Gefühl begründet liegt, das dem Trügerischen verhaftet ist. Der in sich etwas dunkle Satz, in Form des verschmolzenen Exzerptes "corumbra" zusätzlich verschleiert, erweist sich als Schlüsselwort für den weiteren Verlauf der inneren Handlung mit ihrer subtilen Auseinanderentwicklung der Positionen. Während Christus bis zum Ende der Oper den vielfachen Verrat an seiner Botschaft der Liebe gerade deshalb betrauert, weil er die grundsätzliche Fähigkeit des Menschen zu anderem Verhalten voraussetzt, ziehen sich die elf Jünger sowie der *chorus mysticus* als Vertreter der Christenheit zunehmend mit dem Verweis auf ihre irdisch-bedingte Beschränktheit aus der Verantwortung. Nur Judas stellt ihnen die Verzweiflung des sich schuldig Wissenden gegenüber. Der 'Geist' schließlich, der seit Beginn der Oper nach dem Wesen Gottes gefragt hat, wehrt sich dagegen, dass diese Wiederkehr der Dreizehn ein nostalgisches Nacherleben legendär überhöhter historischer Ereignisse wird. Erbost über solche Oberflächlichkeit versucht er sich Gehör zu verschaffen mit der Frage, die die westliche Welt nach zweitausend Jahren Christentum vordringlich bewegt: ob es Gott überhaupt (noch) gibt.

Nach den ersten der leisen "Corumbra"-Ausrufen – vielleicht sogar durch diese verursacht – fallen Christus und die Jünger in Trance. Während dieser 'stehenden Zeit' klagt der Geist in einer kurzen Arie:

> Gott ist nicht. Gott ist nie wieder. In diesem Abgrund fehlt Gott am Altar mit seinem Opfer. Da ich das Auge Gottes suchte, sah ich nur eine Höhle, riesenhaft, schwarz und bodenlos.

Die Zeilen sind Gérard de Nervals Sonettzyklus "Le Christ aux oliviers" (Christus am Ölberg, aus *Les Chimères*, das Blaser 1965 frei nachgedichtet hatte) entnommen. Das erste Sonett, in dem Nervals Christus seinen schlafenden Jüngern zuruft, er habe sie getäuscht, endet mit einem Terzett, das die ersten drei Sätze der Arie liefert. Die restlichen Zeilen entstammen Sonett II, in dem Christus von seiner Verlassenheit in dem immensen, geistig leeren Raum des Universums spricht und insbesondere die Abwesenheit des Auges beklagt, das in der ikonografischen Tradition die tröstliche Gegenwart Gottes symbolisiert. Was bleibt, ist eine die menschliche Sehnsucht verkörpernde, grausam leere Augenhöhle (ein Bild, das Nerval von Jean Paul übernahm).

Die auf die Tranceminute folgende, aus der in Joh.13:5-7 geschilderten Episode entwickelte rituelle Fußwaschung ist in zwölf strukturell analogen Strophen angelegt. Eingeleitet von immer ähnlich formulierten Aufforderungen an je einen einzelnen Jünger ("Petrus – du als erster" etc.), der immer gleichermaßen "Was ist das?" fragt, und abgerundet von stets identischen Nichtigkeits-Bestätigungen aus Jüngerkreis und Chor ("Out of the dust" / "De pulvere"), schickt sich Jesus an, den Staub der Jahrhunderte von seinen Anhängern abzuwaschen. Was hier getilgt werden muss, ist tatsächlich schrecklich; es reicht von der schuldhaften Verstrickung der Kirche und den Fehlurteilen der Dogmatiker über die Unterdrückungs- und Diskriminierungsgeschichte, die Ausbeutung und andere moralische Verfehlungen der westlichen Welt bis hin zu Vergehen gegen die eigentliche Natur des gottgeschaffenen Menschen:

> Die Trümmer dessen, auf das wir vertrauen – Die Opfer an Hass und Hölle: Sie reichen den auf den Scheiterhaufen Gebrachten mein Kreuz an die Lippen – Vorwegnahmen von Gottes Urteil – Prädestination: der menschlich grelle Schein des Absoluten – Unsichtbarer Kapitalismus, der Armut als bloßen Dreck erklärt – Genetische Definitionen unwerten Lebens – Der mit Gott verwechselte Staat: das millionenfache Morden in West und Ost, um ins Ende der Geschichte einzugehen – Hass auf den Körper, als ob Sterblichkeit und Unsterblichkeit nicht derselben Welt angehörten – Diskriminierung von Juden, Schwarzen, Ureinwohnern, Frauen, Zigeunern, Homosexuellen, all jene Verletzungen dessen, was ihrer Wesensart vorgegeben ist, und ihrer Lieder – Der Staub unbetrauerbarer Kriege und Schlachtfelder – Der unterirdische Staub, der aus den Rissen der Kultur bricht – Das Irreparable, wo ich eine Religion der Liebe offenbarte; Bestialität und Abscheulichkeit. Der Holocaust hat mein Herz zerschmettert.

Der erschütternde Text der Fußwaschung enthält zwei sprachliche Anspielungen. Das zwölfmalige "Was ist das" der einzelnen Jünger steht in der Tradition des Haggadah, einer zu Beginn des alljährlichen Passahfestes am Sederabend rezitierten Erzählung, die den Auszug aus Ägypten in Erinnerung ruft. Als Teil des festgeschriebenen Ablaufs werden darin (meist von den jüngsten Feiernden) eine Reihe von Fragen gestellt, die die über die Jahrhunderte mit diesem Fest verbundenen Rituale neu verstehen und in ihrer Bedeutung klären wollen. ("Was ist an diesem Abend anders?" "Was ist der Grund, dass wir Mazzen und Bitterkräuter essen?" etc.) Indem Blaser seine Jünger ein ums andere Mal ähnlich fragen lässt, stellt er die darauf jeweils folgenden Erklärungen Christi zu Schuld und Verfehlung der Christenheit in die Tradition der rituellen Handlungen, mit denen das Volk Israel immer erneut seine dankbare Erinnerung an Gottes Gnade feiert.

Weniger auffällig, aber von Blaser selbst herausgehoben ist der Ausdruck "das Irreparable", mit dem Christus, als er Judas als letztem die Füße wäscht, seine Bestürzung über das Verbrechen des Holocaust zum Ausdruck bringt. Blaser verweist mit diesem Begriff auf Giorgio Agamben, einen Philosophen, mit dessen Werk er sich seit Jahren auseinandersetzt und dessen Gedanken er in vielen seiner Gedichte paraphrasiert. Agambens 1990 veröffentlichte Meditation über eine bessere Gesellschaft, *La Comunità che viene*, widmet sich dem Thema des "Irreparablen" gleich zweimal, in einem Kapitel und in einem Anhang. In Antwort auf die 91. Frage der *Summa theologica* des Thomas von Aquin, "De qualitate mundi post iudicium", beschreibt Agamben einen Zustand, in dem irdische und kosmische Wesen nach dem göttlichen Urteilsspruch in alle Ewigkeit in ihrem jeweiligen Sosein festgeschrieben sind und insofern "irreparabel" mit sich selbst leben müssen. Indem Blasers Christus dies gerade Judas gegenüber erwähnt und, in die Reihe anderer Fehlverhalten eingegliedert, als falsch bedauert, scheint er betonen zu wollen, dass diesem sogar durch seinen bei Matthäus überlieferten Selbstmord nicht die Möglichkeit für Buße und Sühne versperrt sind; dass Christus ungeachtet aller Abscheulichkeiten der Welt die Vergebung aus Liebe unbenommen bleibt.

Kurz nach der Fußwaschung bittet Christus seine Zwölf zu Tisch. Judas ist der letzte, den er liebevoll auffordert. Hatten die anderen Elf zuvor noch dagegen protestiert, dass Judas als Gleicher behandelt würde, so scheinen sie ihn jetzt aufgenommen zu haben. Christus aber ergreift die Gelegenheit, die zentrale Frage der Fußwaschung noch einmal hervorzuheben: "Wer ist der Verräter? Und was ist verraten worden?" Doch als solle das Publikum, wie so oft in der Geschichte der Christenheit, wieder einmal gehindert werden,

eine eigene Meinung zu Fragen der Doktrin zu entwickeln, wird die Handlung hier erneut abrupt unterbrochen: Auf der oberen Bühne erscheint das "Kreuzweg"-Tableau und der Motettenchor singt sein "Pange lingua".

Im Anschluss an die Vision der Qualen Jesu bitten die Jünger Christus, ihnen noch einmal zu sagen, wie Gott sich damals dem Moses erklärt hat. Dieser nimmt die göttliche Selbstbezeichnung "Ich bin, der ich bin" (oder, genauer aus dem Hebräischen: "Ich bin, als der ich mich erweisen werde") zum Anlass, seine Jünger zu fragen: "Wer glaubt ihr, dass ich sei?" Diese Frage führt zur zweiten Trance der Dreizehn, diesmal in der Gestik des Leonardo-Gemäldes. Wieder nutzt der Geist die 'stehende Zeit', um eine Arie zu singen, in der er zu erfassen versucht, was alles zum Wesen des Göttlichen gehören mag.

Don't you hear Messiah coming, in his tank? in his tank?
   Messiah in an armour-metalled tank?
I can see the pillared fire, speeding on ist metal tire
   Over muck and out of mire
And the seraphim a-shooting from ist flank!
   O Messiah, he stands grimy in his tank.

Der schockierende Text ist eine Variation auf die letzte Strophe der "Ballade von den Tagen des Messias", mit denen A.M. Klein 1944 auf die Nachrichten aus Nazideutschland reagierte. Der 'Geist unserer Zeit' lässt es offen, ob sein Zitat ein Schreckbild dessen beschreibt, was Menschen im Namen Christi noch alles verüben mögen, oder eine Endzeitvision. In den Evangelien spricht Jesus an dieser Stelle des Mahls von seinem zweiten Kommen. Sollen wir in dem verdreckten, panzerbewehrten, metallklirrenden, durch Schlamm und Kot rasenden, von aus der Hüfte schießenden Seraphim begleiteten Messias eine grauenhafte Verhöhnung unserer eigenen "gerechten Kriege" erkennen oder nur die modernisierte Version des Reiters auf dem weißen Ross, der in Offenbarung 19:21, in den Bildern einer noch weniger technologisierten Zeit, die Körper der Abtrünnigen wilden Vögeln zum Fraß vorwirft?

Am Ende jeder der drei Langzeilen der Balladenstrophe wirft der *chorus mysticus* ein im fortissimo langsamer Notenwerte machtvoll tönendes Wort ein: "Sanguinolentus". Dieser Ausdruck erinnert an den Titel einer Reihe aus fünf Predigten, die der Wittenberger Pfarrer Christoph Nicolai im Jahr 1673 veröffentlichte: *Jesus sanguinolentus, das ist: Der bluttriefende Jesus*". Der Ausdruck steht in der Tradition des Schmerzensmannes, die in der Kunst seit dem Hochmittelalter betont wird und über das Liedgut Paul Gerhardts mit

dem "Haupt voll Blut und Wunden" u.a. in Bachs Passionen Eingang gefunden hat. Im Libretto gehört das Wort zu einer ganzen Reihe von Ausdrücken, mit denen Judas die Anspielungen der anderen Jünger auf Licht und Helle immer wieder auf die Farbe des Blutes umlenkt: Wenn Philippus sinniert, die Jünger atmeten in einem lichten Strom, spricht Judas vom "roten Fluss in uns", vom "roten Regen voller Staub" und vom "roten Dunst"; als Matthäus bemerkt, auf Einladung des Geistes hin seien sie aus dem Ozean der Zeit heraus geschwommen, sieht Judas eine rote Flut, deren Schaum alle befleckt hat. Für das gemeinsame Mahl schließlich hat er eine Länge roten Tuchs mitgebracht, die Jesus als Ehrenteppich dienen soll, doch zur Auflage des Tisches wird, an dem dieser sein Selbstopfer erklärt hat. So vermischt sich das Blut der Wundmale Jesu im Bild des chorischen Refrains mit dem Blut, das an den Händen der Menschheit klebt, die die Botschaft Christi immer wieder verfälscht. Die als Erfolgsgeschichte ausgegebene Christentumshistorie wird von Judas als blutig entlarvt.

Blasers Christus und seine Botschaft für unsere Zeit

Sobald die Jünger und Christus sich wieder aus ihrer Erstarrung gelöst haben, nimmt die eigentliche Abendmahlshandlung ihren Lauf. Dabei sind die entscheidenden Worte so knapp, dass sie geradezu antiklimaktisch wirken: Im Anschluss an das lateinische "Hoc est corpus meum, hic est enim sanguis meum" des *chorus mysticus* verkündet Christus nur: "Das Brot und der Wein des Lebens. Nehmt diese zu meinem Gedächtnis." Weitaus mehr Raum gibt er erneut dem Thema des Verrats, als er seinem symbolischen Selbstopfer hinzufügt: "Verräter des Lebens, des Verstandes, der Sehnsucht und der Herzen sind überall. Kennt sie gut", und damit seine Jünger zur angstvollen Diskussion anregt, wer von ihnen diesmal schuldig werden wird.

Im weiteren Verlauf dieser Unterhaltung, als Christus schließlich auch den Geist – und damit 'die heutige Zeit'– an seinen Tisch bittet, intoniert der *chorus mysticus* ein dreimaliges "Introibo ad altare die." Diese Formel, mit der die lateinische Messe beginnt, betont erneut die liturgisch rituelle Setzung des christlichen Glaubens in diesem Augenblick. Bezeichnenderweise verselbständigt sich der Chor damit im Fokus auf das Ritual der kirchlichen Institution genau in dem Augenblick, als Christus und seine Jünger mit dem 'Geist der heutigen Zeit' zum erstenmal direkt kommunizieren.

Schließlich nimmt Christus Abschied vom 'Geist unserer Zeit', lädt seine Jünger ein, mit ihm unter den Ölbäumen im Garten spazieren zu gehen,

und verlässt mit ihnen den Raum. An dieser Stelle wird die dritte Vision eingeschoben, die dem Publikum den Verrat vor Augen führt, der (laut den Evangelienberichten) bald nach dem Abendmahl im Garten Gethsemane begangen wurde. Die beim Hinausgehen der 13 Männer im Raum stehende Frage, ob auch die reinkarnierten Akteure des nachgestellten Abendmahles ihrem Meister abschwören werden, wird in diesem Tableau gleichsam gebündelt und erlaubt allen sich rechtschaffen Wähnenden noch einmal, den eigenen Verrat an der christlichen Botschaft der Liebe auf den traditionellen Sündenbock Judas abzuwälzen.

Nach Ende der dritten Motette entlässt uns der Geist mit einer freundlichen Erinnerung, dass weder Tod noch Liebe unserer Macht unterliegen. Doch kaum ist auch dieser Mittler abgetreten und die Instrumente des Orchesters sind nach und nach verstummt, da klingt aus dem Dunklen die einsame Stimme des Christus: "Wen suchet Ihr?" Insofern dies die Worte sind, die im vierten Evangelium die Verhaftung einleiten und damit den Verrat des Judas voraussetzen, erscheint der anschließend ertönende Hahnenschrei, das akustische Symbol *par excellence* für den Verrat aus Angst um die eigene Haut, redundant und ein wenig platt. Doch steckt wohl mehr dahinter. Die Frage Jesu verweist hier zugleich auf das Missverständnis der Jünger (und der Christen nach ihnen), Liebe und Erlösung außerhalb ihrer selbst statt im eigenen Herzen suchen. "Euer Herz ist noch nicht ganz euer eigen" waren die letzten Worte, die der scheidende Christus dem Publikum zugeworfen hatte, kurz nachdem der Geist, der zu Beginn der Oper den für die Selbsterkenntnis nötigen Spiegel zerbrochen meinte, in seiner letzten längeren Sequenz einen neuen Versuch unternommen hatte, mit Hilfe eines Spiegels das eigene Herz zu sehen und so seine Rolle zu begreifen. Wen also suchen wir? Mit dieser offenen Frage, gerichtet nicht an die historischen Soldaten des Pilatus, sondern an uns Heutige, entlässt uns das Libretto, und der Hahn ermuntert uns, endlich aufzuwachen.

Die das Libretto durchwebenden Zitate verschiedenster Provenienz erreichen, dass die Komplexität der ritusstiftenden Handlung transparent wird für die Hiesigkeit des Menschen, seine Körperlichkeit, die Kraft seiner Eingebundenheit sowohl in Natur und Kosmos als auch in die Gemeinschaft – das Diesseits des Himmelreiches neben dem sonst überbetonten Jenseits. Dies bestätigt sich sowohl in Dichtern wie Richard Crashaw und Thomas Traherne, die das Göttliche in der Welt fanden statt außerhalb ihrer, als auch in Dichtern einer neuzeitlichen Desillusion wie Nerval und Pound; in Vordenkern modernen Ringens um eine ästhetisch und ethisch sinnvolle Basis menschlicher Gemeinschaft nach dem Zerbrechen religiöser Strukturen

(Giorgio Agamben und Jean-Luc Nancy) wie in denen, die warnen, geschehenes Unrecht nicht zu vergessen, damit Schlimmeres in der Zukunft verhindert werde (Hannah Arendt und A.M. Klein). Der "Messias im Panzer," für Klein ein Bild des brutalen Kampfes der selbsternannten Rechtgläubigen gegen Andersgläubige und zugleich Warnung vor einer allzu-menschlichen Deutung des apokalyptisch erwarteten Endkampfes, beschreibt für Blaser einerseits die spezifisch von christlichen Fundamentalisten ausgehende Gefahr, gilt ihm aber andererseits auch als definierendes Bild des 20. Jahrhunderts insgesamt. In einem Interview mit der Zeitung *Vancouver Sun* am 20.4.2000 sagte der Dichter hierzu:

> Die religiöse Tradition hat sich als unfähig erwiesen, irgend eine der Gewalttaten des letzten Jahrhunderts zu verhindern oder aufzuhalten; sie hat sich tatsächlich in vieler Hinsicht mit der Gewalt verbündet. Der christliche Fundamentalismus ist eine durch Machthunger gekennzeichnete Bewegung; sollte sie ans Ruder kommen, käme das einer Wiedergeburt des Faschismus gleich. Wir würden erneut Definitionen von "wertlosem Leben" sehen und die Verteufelung von Homosexuellen, Juden, Zigeunern und weiteren sogenannten 'Andersartigen', wie im 20. Jahrhundert.

Dieses Anliegen Blasers drückt sich auch in den Worten aus, die er Christus in den Mund legt, als dieser Judas an den Tisch lädt: "Wer ist der Verräter? und was ist verraten worden?" Ist Christus nicht von seiner machtgierigen, doktrinär herrschenden, eigenmächtig richtenden Kirche viel mehr verraten worden als von Judas, der – so Blaser – das Eingreifen Gottes "wie damals beim Exodus" erzwingen wollte, damit alle Welt erfahre, dass dieser der Messias ist?

Blaser zeigt uns einen Christus, der der Selbstgerechtigkeit der historisch gewachsenen Religion gegenüber bestürzend schwach ist. Die menschliche Neigung zu Verrat und Zerstörung scheint ungleich größer als seine Fähigkeit, die Menschheit zu erlösen, und die Oper verweigert jede Art glatter Lösungsangebote. Umso wichtiger scheint die Ehrlichkeit dieses Christus, die oft unter Missbrauch seines Namens begangenen Gräuel als solche einzugestehen. Wolfgang Fuhrmann brachte dies auf den Punkt, als er in seiner Besprechung der Opernpremiere in der *Berliner Zeitung* schrieb: "Die Fußwaschung vollzieht eine politische Korrektur, gegen die das päpstliche 'Mea Culpa' nur eine Katzenwäsche darstellt."

Birtwistle: göttliche Architektur und menschliche Katharsis

Birtwistles Musik ist durchkomponiert; mit Ausnahme der Hinweise auf die vom Tonband eingespielten Motetten enthält die Partitur keine gliedernden Überschriften. Dennoch möchte ich argumentieren, dass der Komponist das numerologische Symbolgeflecht fortsetzt, das er in Blasers Text vorfand. Blaser benutzte ja vor allem die "Allheit" repräsentierende SIEBEN und die trinitarische DREI (7 x 3 Handlungsdimensionen, 7 x 3 literarische Quellen); Birtwistle ergänzt die VIER und spielt mit der Zusammensetzung der SIEBEN aus DREI + VIER, der Verbindung des Göttlichen mit dem Irdisch-Materiellen. Ich möchte zeigen, dass die Haupthandlung in 7 Abschnitten komponiert ist und 7 Arien sowie 7 Vers-Refrain-Formen enthält; dass die 7 Abschnitte von 3 Motetten unterbrochen und auf 3 Ebenen proportional gegliedert werden; und dass den 7 Arien 3 durch Selbstzitat hervorgehobene Aussagen über Gott und 3 Arten externer Zitation gegenüber stehen, während die 7 Vers-Refrain-Formen durch 3 Tänze und 3 Fälle ungewöhnlicher Lautgebung ergänzt sind. Die 7 Handlungsabschnitte und 3 Motetten verschränken sich:

I	Prolog	S. 1- 46	T. 1- 274	(274 Takte)
II	Eintreffen der Jünger	S. 46-127	T. 275- 639	(365 Takte)
III	Bau des Abendmahlstisches	S. 128-152	T. 640- 782	(143 Takte)
IV	Judas	S. 153-212	T. 783-1074	(292 Takte)
	Motette I			(40 Takte)
V	Christus	S. 214-250	T. 1075-1264	(190 Takte)
VI	Abendmahlsvorbereitung	S. 250-304	T. 1265-1640	(376 Takte)
	Motette II			(20 Takte)
VII	Abendmahl	S. 306-354	T. 1641-1928	(288 Takte)
	Motette III, eingeschoben zwischen T. 1913 und 1914			(28 Takte)

Ein bald ins Auge fallender Interpretationsaspekt ist – wie in Blasers Libretto – die Behandlung der Zeit, die sich hier in der architektonischen Gesamtanlage ausdrückt. Birtwistles Interesse am Phänomen der Zeit durchzieht sein Lebenswerk, äußerte sich jedoch bis zu dieser Komposition vorrangig in Behandlungen von Rhythmus und Metrum (vgl. Titel wie *Chronometer*, *The Triumph of Time* und *Exody '23:59:59'*). Zwar spielen Rhythmus und Metrum auch in *The Last Supper* eine Rolle, doch lenkt die Frage nach der Platzierung der Motetten das Augenmerk auf ein ganz anderes Mittel der Zeitgestaltung: den "goldenen Schnitt". Der Begriff bezeichnet bekanntlich jene von Kepler als "göttliche Teilung" bezeichnete euklidische Entdeckung, nach der eine Strecke so in zwei Abschnitte untergliedert werden kann, dass der kleinere sich zum größeren proportional ebenso verhält wie dieser zur

Gesamtlänge. Da die Oper zwei zeitliche Abläufe vereint – den progressiven in der Abfolge der Handlung, aus der Sicht des Treffens im Jahre 2000, und den retrospektiven in der Abfolge der Tableaux, aus der Sicht der theologischen Deutung – ergeben sich die geometrischen Schnitte in beiden Denkrichtungen, d.h. an zwei Punkten jeder Strecke. Birtwistle macht sich diese Tatsache zunutze, indem er seine Musik so komponiert, dass alle entscheidenden Ereignisse auf einen dieser Punkte fallen:

ABBILDUNG 15: Birtwistle, *The Last Supper*, "goldener Schnitt" im Werkganzen

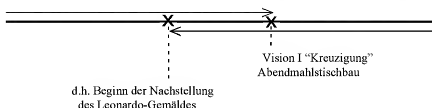


ABBILDUNG 16: "Goldener Schnitt" nach der Vision der "Kreuzigung"

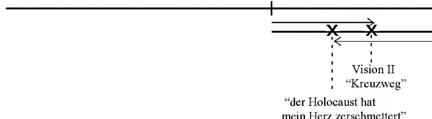
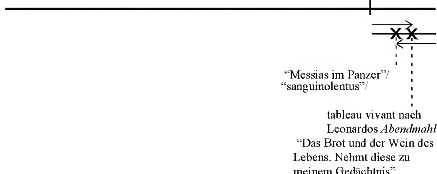


ABBILDUNG 17: "Goldener Schnitt" nach der Vision vom "Kreuzweg"



In seiner musikalischen Sprache stellt Birtwistle auf drei Weisen explizite Verbindungen zu anderen Komponisten oder Kompositionsformen her – und durch sie, zu religiös relevanten Inhalten. Die drei *a cappella*-Motetten auf im 15. und 16. Jahrhundert häufig vertonte lateinische Texte bringen die Renaissance als die Epoche, in der der Mensch ins Zentrum des Denkens rückte, in die Oper ein – ungeachtet der Tatsache, dass die musikalische Sprache ganz Birtwistles eigene und mit der sonst in der Oper erklingenden bis hin zur gemeinsamen Verwendung kurzer melodischer Floskeln verwandt ist. Der virtuose Vogelgesang, der den ersten zwei Dritteln der letzten Motette von einer Flöte aus dem Orchestergraben (d.h. live und nicht wie der Chor aus der Tonkonserve) entgegenklingt, evoziert ein typisches Kennzeichen der Musik Olivier Messiaens. Birtwistle hat hierfür fünf Phrasen mit insgesamt 15 aleatorisch zu kombinierenden Abschnitten komponiert, die den Vogelrufpassagen seines französischen Vorbilds ähneln. Die symbolische Botschaft dieses Verweises geht sicher über den äußeren Anlass – den im Tableau dargestellten Verrat in einem Garten, dessen nicht-menschliche Bewohner Birtwistle damit in die Musik einbringt – hinaus. Treffender ist sicher eine Deutung, in der diese Anspielung an die berühmt gewordene Beteuerung des frommen Messiaen gemahnt, Vögel vermöchten Gott in einer Weise zu preisen, die über die andächtige Gottesverehrung des Menschen weit hinausgeht. Somit rührt selbst diese textlose Musik noch an die Unzulänglichkeit menschlicher Liebesäußerungen.

Die dritte Art musikalischer Anspielung betrifft die sieben 'Arien'. Ich setze diesen Begriff nicht nur deshalb in Anführungszeichen, weil die Partitur keinerlei derartige Bezeichnung enthält, sondern vor allem, weil es sich bei der ersten der 7 Passagen in mehrfacher Hinsicht nicht um das handelt, was wir gemeinhin mit diesem Begriff bezeichnen, sondern um eine ungewöhnliche Variante des Terzetts. Lyrische Vokalensembles folgen ja in den Opern des 18. oder 19. Jahrhunderts vergleichbaren musikalischen und dramaturgischen Regeln wie solistische Arien; ähnlich möchte ich hier argumentieren, zumal diese Auffassung durch die mit den solistischen Arien gemeinsame Art der Besetzung bestätigt wird.

In allen 7 'Arien' werden die Vokalstimmen von mehreren obbligato spielenden, d.h. solistisch aus dem Orchester hervorgehobenen und der Singstimme als textlose Partner zur Seite gestellten Instrumenten begleitet, wie Bach es in seinen Passionen vorgibt. Will man messiaenschen Vogelgesang als idealisiertes Gotteslob verstehen, so dürfen diese auf Bachs Passionen anspielenden Arien als idealisierter Ausdruck menschlicher Katharsis gelten. Birtwistle legt dabei allerdings eine zahlensymbolisch abweichende Deutung

zugrunde: Bach setzt die Gefühle des zerrissenen Menschen mit ZWEI begleitenden Instrumenten (vgl. in der Johannes-Passion die Alt-Arie "Von den Stricken meiner Sünden" mit zwei Oboen und das Bass-Arioso "Betrachte, meine Seel' " mit zwei Viole d'amore; in der Matthäus-Passion die Alt-Arie "Buß und Reu" mit zwei Flöten, die Sopran-Arie "Ich will dir mein Herze schenken" mit zwei Oboen d'amore und die Alt-Arie "Sehet, sehet" mit zwei Oboen da caccia), die Heilstaten Jesu aber mit DREI (vgl. in der Johannes-Passion die Tenor-Arie "Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken" mit drei solistischen Streichern, in der Matthäus-Passion die Sopran-Arie "Aus Liebe will mein Heiland sterben" mit drei obbligato spielenden Bläsern). Dagegen berücksichtigt Birtwistle die Gesamtzahl der Stimmen und unterscheidet zwischen DREI und VIER solistischen Instrumenten.

Unverständnis und Verheißung

Die erste Passage der Oper, die Birtwistle arienartig gesetzt hat, ist das Vaterunser. Die Jünger singen das Gebet unisono, die antiphon-artig verschränkten lateinischen Zeilen des sonst mehrstimmig gesetzten *chorus mysticus* sind hier ebenfalls auf eine Stimme konzentriert, die sich nur gegen Ende eines Einwurfs chromatisch spreizt, und die alttestamentlichen Verse werden von je einzelnen Jüngern gesprochen. Den instrumentalsolistischen Gegenpart dieses dreistimmigen Geflechts liefern die beiden Bassposaunen. Doch wechseln diese einander derart ab, dass das Publikum zu keiner Zeit ein echtes Duett hört, sondern *eine* komplementär gestaltete Stimme. Dies ist zahlensymbolisch bedeutsam: Trotz der Mehrfachbesetzung jedes Parts gibt es also nur VIER aktiv geführte Stimmen. Mit dieser Zahl wird das Gebet ganz in die Sphäre des Irdischen gerückt. Wie schon Blaser durch seinen Bezug zum 6. Kapitel aus Jesaja zeigt, muss offen bleiben, ob die zu ihrem "Vater" Betenden verstehen, wen sie hier anreden, und sich nicht vielmehr ein allzumenschliches Bild machen.

Die numerologische Komponente lässt sich auch in den anderen Arien nachweisen. Judas' Tenor wird in seiner Beweinung des geopferten Jesus von zwei obligaten Englischhörnern sowie einem Solocello begleitet; auch hier wird durch die resultierende VIERzahl das Menschliche betont (s. Beispiel 35). Auch die letzte Arie der Oper (T. 1861-1889), in der der Geist sich und damit unserer Zeit einen Spiegel vorzuhalten wünscht, ertönt in der irdischen Viererkonstellation: Zum Sopran gesellt sich ein solistisch geführtes Holzbläser-Trio aus Oboe, Englischhorn und Fagott.

Beispiel 35: Birtwistle, *The Last Supper*, Judas' Schmerzensarie

Englh 1,2

Judas: I looked u - pon his

si - i - i - il - ver face and wept.

Solocello 1

Die dazwischenliegenden vier Arien dagegen gelten dem Göttlichen und erklingen entsprechend in Dreierkonstellationen. In der Danksagungsarie des Christus sind seinem Bariton zwei solistische Altflöten beigegeben, die von Nerval inspirierte Meditation des Geistes unserer Zeit über die Abwesenheit

Gottes stellt dem Sopran ein Duett aus Klarinette und Violoncello gegenüber, und die zweite Arie des Christus, in der er seine Sendungsbestimmung und die der zur Nachfolge berufenen Jünger erläutert, erklingt mit zwei obligaten Klarinetten.

In der letzen lyrischen Passage des Christus, die die Abendmahlsformel enthält und vom *chorus mysticus* in lateinischer Wiederholung bestätigt wird, schafft Birtwistle durch ein ungewöhnlich timbriertes Duett in ungewöhnlicher räumlicher Anordnung einen weiteren symbolischen Hintergrund. Die obligaten Instrumente sind hier eine Basstrompete und eine sie "weit entfernt aus dem Theater" imitierende Posaune. Die Basstrompete ist ein in Konzert und Oper äußerst selten eingesetztes Instrument; man möchte sie als modernen Repräsentanten des *Schofar* hören, jenes biblischen Blasinstruments, das in rituellem Kontext verwendet wird, so während des *Rosh Hashana* (des jüdischen Neujahrsfestes) und des *Yom Kippur* (dem Tag der Sühne). Nach jüdischer Tradition wird es auch am Ende der Zeiten erklingen, um die Ankunft des Messias zu verkünden. Hier ertönt es also mit einem Widerhall aus dem Auditorium, dem 'Raum des Heutigen'.

Den sieben Arien stehen drei Aussagen zur Seite, die nicht durch Instrumentierung oder Satz hervorgehoben sind, sondern dadurch, dass sie innerhalb des Werkes wieder aufgegriffen werden. Bezeichnenderweise betreffen alle drei Binnenzitate die Beziehung des Menschen zu Gott. Wenn die Jünger sich erinnern, wie Thomas, nachdem er durch Berührung der Wundmale Christi bestätigt fand, dass dieser im Fleisch auferstanden war, durch den Ausruf "Ho theós mou!" [mein Gott!] seiner Ehrfurcht Ausdruck verlieh, kehrt ihr siebenstimmig homophoner Gesang einschließlich aller umgebenden Instrumentalstimmen unverändert wieder. Wenn der Geist unserer Zeit Gott zweimal mit den Worten Jean-Luc Nancys als "das Wesen, das wir nicht sind" beschreibt, geschieht dies in identischem Rhythmus, in (mit Ausnahme des Abschlusses) identischen Tönen und mit identischer Begleitung in Flöten, Oboen und Synthesizer; die tiefen Holzbläser und die Streicher allerdings gehen in der Wiederholung eigene Wege. Wenn schließlich die Jünger ihre Arbeit am Aufbau des Abendmahlstisches zweimal unterbrechen, um einander zu versichern, dass sie hoffen gesegnet zu werden, ist ihr vierstimmig homophoner Satz nur an der Oberstimme wiederzuerkennen, und auch das Orchester behandelt die parallele Stelle ganz unabhängig. Der Grad der musikalischen Identität ist also am größten bei der ehrfürchtigen Haltung. Er nimmt ab, je mehr der Mensch sein Denken auf sich selbst zentriert.

Der Verständnisschlüssel der Rituale

Die Dimension des Rituellen, der Evokation symbolischer Bedeutung durch wiederkehrende Handlungsmuster, hat Birtwistle schon in früheren Werken beschäftigt. Auch in dieser Oper, in der es thematisch quasi um das Ritual aller Rituale geht, verleiht er diesem Aspekt Ausdruck. Er wählt dafür ein musikalisches Äquivalent, die Vers-Refrain-Struktur, in der Strophen, die in Text (und hier auch Musik) fortschreitend verschieden sind, immer wieder durch einen beruhigend bekannten "Kehrreim" abgerundet werden.

Das allmähliche Eintreffen der Elf zu Beginn der Handlung ist als große dreistrophige Form entworfen, wobei die Ausbrüche der Wiedersehensfreude und die erwartungsvolle Frage nach Jesu Teilnahme am Erinnerungsmahl den Refrain bilden. Die Begrüßung der beiden frühest eintreffenden Jünger, der Brüder Petrus und Andreas, führt zum ersten, relativ kurzen Tanz mit der zweistimmig imitatorisch durchgeführten Frage "Wird Jesus sich heute abend hier zu uns gesellen?", der der Geist knapp und enigmatisch antwortet. Die Einführung der nächsten vier Jünger geht schon vorzeitig in tanzartiges Pulsieren über und führt nach einer komplexeren Version der imitatorisch dargebrachten Frage, die der Geist ebenfalls geheimnisvoll kommentiert, zu einem längeren Tanz. Die dritte Strophe, in deren Verlauf weitere fünf Jünger zur Gruppe stoßen, sowie der noch ausgedehntere dritte Tanz erfahren zusätzlich mehrere Binnenerweiterungen. Insgesamt umspannt diese dreiteilige Vers-Refrain-Form fast ein Fünftel der ganzen Oper.

Umso kürzer sind die nächsten zwei Strophenformen. Die Rechtfertigung des Judas für seinen berüchtigten Kuss wird dreimal durch die halblaut gerufene, in Singstimmen, Schlagzeug und Streicher-*pizzicato* identische Beschimpfung der Elf beantwortet. Die dritte, minimalistische aber besonders eindrucksvolle Refrainform gilt der Frage nach der Wirkung auf die Nachwelt. Sie erhält eine in ihrer Kombination aus magischem Wort und Christus-Fingerzeig sehr geheimnisvoll anmutende Antwort. Thaddäus' besorgtes "Was sagen sie über uns" löst den ersten Refrain aus – *chorus resonus*: "Corumbra" / Christus: "Hört zu!" / *chorus resonus*: "Corumbra"; die Gegenfrage des Christus, "Hast du nicht die Schatten zwischen den Worten sprechen hören?" führt zum zweiten, strukturell identischen und tonlich nur wenig veränderten Refrain, und die bestürzt durcheinandertönende Frage der Jünger: "Was war das?" zum dritten.

Das vierte musikalische 'Ritual', die zwölffache und entsprechend auch zwölfstrophige Fußwaschung, ist umso ausgedehnter und zeichnet sich durch äußerste Regelmäßigkeit aus. Der Refrain besteht aus dem kumulativ aufstei-

genden, zwölftönigen "Out of the dust" der Jünger, dem absteigenden, mit fallenden Holzbläserfiguren begleiteten "De pulvere" des *chorus mysticus*, und einem von Blechbläsern, Tamtam, Basstrommel, Synthesizer und Akkordeon nachempfundenen Glockenschlag.

Gemeinsam ist allen vier Strophenformen ein kontrastierender, retardierender Einschub im bzw. vor dem letzten Refrain. Die Wiederbegegnung der Jünger wird auf ihrem Höhepunkt zugunsten eines lyrischen Duetts der beiden Kontratenöre Jakobus 1 + 2 unterbrochen, in dem die beiden mit der Crashaw-Paraphrase vom Bernstein weinenden Baum singen; Judas zitiert inmitten seiner Rechtfertigung die Kreuzesworte Jesu; und in die Frage nach dem Eindruck der Nachwelt erklingt, quasi über die Köpfe der Jünger und Jesu hinweg, die Nerval-Meditation des Geistes: "in diesem Abgrund fehlt Gott am Altar mit seinem Opfer ...". In der letzten Strophe der Fußwaschung schließlich entsteht ein Einschub, als die elf sich gerecht Wähnenden Judas' Teilnahme an der rituellen Läuterungshandlung verhindern wollen: Christus stellt sich hinter diesen Jünger, indem er betont, sie beide hätten – mit unterschiedlichen Mitteln – versucht, dem Volk den Messias zu offenbaren. Ein weinender Baum, ein verzweifelter Schrei, ein gottverlassener Geopferter und die vergebliche Hoffnung auf Gottes Eingreifen: In diesen Einschüben scheint es, als müssten sich die in der Wiederholungsgeste beruhigend gemeinten Rituale immer wieder gegen die Erinnerung an den leidenden Gekreuzigten und die Verunsicherung durch einen unkennbaren, tatenlos zusehenden, möglicherweise gar nicht existenten Gott behaupten.

Wenn der Geist vom nahenden Messias im Panzer singt, während die Dreizehn in der Pose des leonardoschen *Abendmahls* erstarrt sind, geschieht dies ebenfalls in drei identisch beantworteten Strophen. Refrain ist hier das dreistimmig homophone "Sanguinolentus" des *chorus mysticus* – wieder eine Erinnerung an den leidenden Jesus – das dem grausigen 4/8-Marschrhythmus ein faktisches 3/8-Metrum entgegenhält und mit dieser numerologischen Widerrede das Göttliche gegen das Materielle stellt. Die sechste Vers-Refrain-Form kleidet die "Ich-bin"-Rede des Christus ("Ich bin das Brot des Lebens ... Ich bin der gute Hirte ... Ich bin in euch..."), die fünfmal von einer identischen, quasi kadenzierenden Figur in zwei Fagotten, einfallender Tuba und nachschlagendem tiefen Akkordeonklang skandiert wird. Die Zahl FÜNF ist ja das numerologische Symbol Christi, nach der Anzahl seiner Wunden und seiner in 5 Worten ausgedrückten, von Chor und Geist beschworenen Bestimmung als "Jesus Christus Gottes Sohn Retter", die in den Anfangsbuchstaben des griechischen Wortlauts das Akronym ΙΧΘΥΣ [Fisch] ergibt.

Durch die diesmal rein instrumentale Refrainbildung wird wortlos unterstrichen, dass es sich bei den gleichnisträchtigen Selbstaussagen der "Ich-bin"-Rede um seither oft wiederholte, ritualbildende Formeln handelt.

In anderer Weise trifft dies auch auf die instrumental zwölfstrophige letzte Refrainform der Oper zu. Der umfangreiche Abschnitt kurz vor dem Ende des gemeinsamen Mahles wird zusammengefasst durch eine aus Gesten der tiefen Holz- und Blechbläser, Pauke, großem Gong, großer Trommel, Synthesizer und Akkordeon zusammengesetzte Bassformel, die bei jedem zweiten Auftreten von einer immer gleichen homophonen Streicherfigur bestätigt wird. Auf der Handlungsebene beginnt dieser Abschnitt nach der Abendmahlsformel, beinhaltet die Bedenken der Jünger, den Verrat an Christus zu wiederholen, und endet mit dem ersten und einzigen Gespräch zwischen den Männern und dem 'Geist unserer Zeit'. Der Chor verweist mit seinem dreimal identischen, jedoch den instrumentalen Refrains nicht regelmäßig zugeordneten "Introibo ... ad altare die" auf die Messe mit ihrer Eucharistiefeier, deren Grundlage in dem Augenblick gelegt ist, da das Erinnerungsmahl beendet ist und 'unsere Zeit' in direkten Kontakt mit dem historisch Überlieferten tritt.

Die sieben musikalisch als Rituale ausgewiesenen Passagen betonen somit sowohl in ihrem jeweiligen Inhalt als auch in ihrer symmetrischen Anordnung ganz entscheidende Aspekte des Werkes. Am umfangreichsten sind die erste und letzte. Die erste Vers-Refrain-Form feiert das freudige Wiedersehen von Männern, die einander durch eine gemeinsame Aufgabe verbunden waren; die siebte bereitet ihr erneutes Hinausgehen in die Welt vor. Dabei wird der zu Beginn der Oper erfolgte Wiedereintritt in die irdische Inkarnation durch einen weltlich fröhlichen Tanz, der gegen Schluss impliziert bevorstehende Austritt aus ihr durch die lateinische Messe gefeiert; im Tanz wird der noch nicht anwesende Meister beschworen, in der Eucharistie wird der Christenheit der nicht mehr anwesende Christus präsent. Die zweite und sechste Vers-Refrain-Form beinhalten teleologische Motivationserklärungen des Judas und Christus. Dabei steht der ins allgemeine Vorurteil eingegangenen, unreflektierten Anklage ("Verräter!)" die wortlose Zustimmung gegenüber für den, der sich selbst das "Brot des Lebens" und den "guten Hirten" nennt. Der Frage nach dem Sinn des menschlichen Lebens in der dritten musikalischen Ritualform entspricht die apokalyptische Prophezeiung bzgl. des Ziels dieses Lebens in der fünften; dabei erklingt die Bezichtigung eines nur schattenhaften Verstehens ("corumbra") parallel zur Reue über das aus demselben Grunde vergossene Blut ("sanguinolentus").

Das zentrale Ritual in Birtwistles Siebenzahl ist bezeichnenderweise nicht das titelgebende symbolische Mahl, sondern die Läuterungshandlung der Fußwaschung. Dessen Refrain, der umgangs- und kirchensprachlich den Staub betont, aus dem der Mensch geworden ist, zu dem er zurückkehren muss und der als jahrhundertealte Schmutzansammlung von seiner Unfähigkeit zu mitmenschlicher Liebe zeugt, betont die fragile Natur derer, denen es obliegt, die frohe Botschaft zu verwirklichen.

Die verweigerte Erlösung

Allerdings, bedeutet uns Birtwistles Musik, ist der Grund für die unzureichende Eignung des Menschen zur Verwirklichung des göttlichen Heilsplanes nicht ausschließlich in ihm selbst zu suchen; der Gott, nach dem die mystische Stimme dreifach fragt, nur um eine grundsätzlich unfassbare Antwort zu erhalten, trägt das Seine zum Fehlschlag bei. Dies drückt sich in einigen auffälligen Momenten ungewöhnlicher Klangerzeugung aus. Drei Arten der Lautproduktion sind für jedes Publikum unmittelbar erkennbar: das 'Stammeln', die *Hoquetus*-Technik (eine auf das 13. Jahrhundert zurückgehende, komplementärsilbige Mehrstimmigkeit) und die Rhythmusbildung durch Händeklatschen, Füßestampfen und Zischen.

Dreimal geraten Stimmen bei der Nennung des göttlichen Namens in deutliches Stammeln und fallen damit aus der sonst syllabischen, nur zu besonders hymnischem Anlass durch Melismen unterbrochenen Linienführung heraus. Während der Geist in schlichter Melodik von Gottes Anders- oder Nicht-Sein singen kann, geht ihm der Name des Unkennbaren immer dann, wenn es um die Ergriffenheit des Menschen geht – wenn er Ariel (= Jerusalem) als Gottes Herd bezeichnet oder Leiden und Tod als Geheimnisse Gottes auszuweisen versucht – nur stammelnd über die Lippen. Und auch die Sprache der Jünger gerät ins Stocken, wenn sie sich erinnern, wie Thomas den Auferstandenen mit den Worten "Ho Theós mou" angebetet hat (s. Beispiel 36).

Mit der mittelalterlichen *Hoquetus*-Technik erzielt Birtwistle einen ähnlichen Effekt von Gebrochenheit. Am deutlichsten vermittelt ist dies an zwei korrespondierenden Stellen, bei denen Jünger und *chorus mysticus* von praktischen Belangen – dem Bau des Tisches und der späteren Gruppierung um ihn – zu plötzlichem Gotteslob mit besonders lautem "Halleluja" übergehen, wobei kein Einzelner das Wort jemals ganz ausspricht. Ähnlich

Beispiel 36: *The Last Supper*, Stammeln beim Namen Gottes

Geist: Go - o - o - o - od's fireplace

Geist: suffering and death belong to the mysteries of Go - o - od.

Jakobus "Ho - ho — THE - - E-E-E-E-E-OS MOU" ——
(+ 7 Jünger)

klingt es in den Motetten, besonders auffallend in der Coda der ersten: Alle achtzehn Choristen flüstern den Text "Bone Jesu exaudi me"; doch ist der Satz in jeder Stimme von zahlreichen Stammelpausen und verschluckten Silben durchlöchert; erst in der gegenseitigen Ergänzung wirkt er vollständig und verständlich. Als Einzelner, so scheint Birtwistle auszudrücken, klingt der Mensch in seinem Gotteslob recht ambivalent; erst die Eingebundenheit in die Gemeinschaft gibt seiner Geste (gemeinte? oder manchmal zögernd verweigerte?) Eindeutigkeit.

Den entgegengesetzten Effekt – Zuversicht und irdische Unbefangenheit – vermitteln die zum Mahl versammelten Männer durch rhythmisch koordiniertes Klatschen, Stampfen oder Zischen. Bei den Freudentänzen der Begrüßungsszene bedürfen diese Äußerungen vielleicht keiner Erklärung, doch wenn Christus seine große Erinnerungsarie "Gestern und heute, Anfang und Ende" skandiert, indem er und seine Jünger komplementäre Rhythmen klatschen, wird man nachdenklich: Will dieser Retter uns betont das Hiesige, Körperliche nahelegen? Wenn die Jünger vor dem Mahl – in vom Tonband eingespielten, in amplifiziertem Flüsterton gesprochenen Sätzen, die mit live gesungenen alternieren – ihrer Angst Ausdruck verleihen, dass sie die damals begangenen Fehler wiederholen könnten, hält der *chorus mysticus* eine lange Kette gehauchter und gezischter Laute dagegen. Es bleibt dem Publikum überlassen zu deuten, ob die überindividuelle Stimme damit auf sarkastische

Weise Zweifel an jeglicher Art frommer Vorsätze äußert oder die Zuhörer vielmehr durch diesen Klangschirm von den Ängsten der von Christus Eingesetzten abzuschirmen trachtet.

Birtwistles Musiksprache ist interpretatorisch sehr ergiebig. Die strukturierende Sieben (7 Abschnitte, 7 Arien, 7 Rituale) kann als Ausdruck der biblischen Ganzheit oder spezifischer als Erinnerung an die Apokalypse gelesen werden. Die nach den Proportionen des goldenen Schnitts platzierten Schlüsselmomente legen die Überzeugung nahe, dass alle wichtigen Ereignisse – in der Genesis eines religiösen Mythos, aber auch im Leben der in dessen Bedeutungsrahmen eingebundenen Menschheit – zum genau richtigen Zeitpunkt geschehen. Das Spiel mit ordnenden, Vertrautheit schaffenden Refrains schließlich vermittelt die Notwendigkeit ritualisiert-zyklischer Bedeutungsgestik. Doch bleibt fraglich, ob, was notwendig erscheint, auch ausreichend ist; die Symmetrie betont als zentralen Brennpunkt die Reue Jesu – nicht die seiner Jünger! – über einen Katalog der Grausamkeiten.

Indem der Komponist Reflexionen über die Beziehung zwischen Gott und den Menschen durch Selbstzitat einerseits, Stammeln andererseits kennzeichnet, erinnert er die *dramatis personae* und das Publikum daran, dass Antworten ausbleiben, solange der Mensch diese außerhalb seiner selbst sucht. Die irdische Welt, nicht ein projiziertes Jenseits, ist der zugewiesene Rahmen für die Sinn- und Zielfindung des Lebens. Liebende Annahme der eigenen Körperlichkeit und liebevolle Zuwendung zu allen Mitmenschen, nicht theologische Spekulation, ist, so bedeuten uns Text und Musik dieses Werkes, die Aufgabe, und Selbsterkenntnis und Selbstverantwortung nur können den Einzelnen erlösen.

Blasers und Birtwistles Christus wäscht die Menschheit anlässlich des nach zweitausend Jahren Christentums wiederholten Abendmahls und der mit ihm verbundenen rituellen Läuterungshandlung noch einmal von ihren Gräueltaten rein. Doch verspricht er keine stellvertretende Befreiungshandlung, die ihnen die Zukunft erleichtern wird, sondern betont nur erneut die Kraft der Liebe, die jeder Mensch in eigener Leistung entwickeln muss. Diese wahre Mitmenschlichkeit aber fiel einem Großteil der Menschen schon immer schwer; der Christus dieser Oper scheint gewahr, dass sich daran durch seine Botschaft nichts geändert hat. Wie *The Last Supper* nur allzu deutlich macht, sind Hinweise auf Verrat und Bilder des Blutes in unserer Welt allgegenwärtig, wenn man nur bereit ist, sie zu sehen. So kommen wir als Zuschauer kaum umhin, uns an die Worte von Kazantzakis' Priester Fotis erinnert zu fühlen, der im Gedanken an den Opfertod Jesu seufzt: "Umsonst, mein Christus, umsonst!"

Kurzbiografien der Komponisten und Dichter

Die Komponisten:

Harrison **Birtwistle** wurde am 15. Juli 1934 im englischen Accrington (Lancashire) geboren. Nach einer Ausbildung als Klarinettist studierte er 1952-55 Komposition am Royal Manchester College of Music. Schon früh setzte er sich ausdrücklich für Aufführungen neuer Musik ein. 1954 gründete er zusammen mit drei Komponistenkollegen – Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr und John Ogdon – die *Manchester New Music Group*, 1967 dann mit Davies die weltweit erfolgreichen *Pierrot Players*, die sich der Aufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* und ähnlichen Werken innovativ-theatralischer Art verschrieben, und 1970, ergänzend für die Aufführung nicht-theatralischer Werke, mit dem Klarinettisten Alan Hacker die Experimentalgruppe *Matrix*. Die Jahre 1966-1968 verbrachte Birtwistle als Stipendiat in den USA, das erste als Gastdozent an der Princeton University. Seit 1970 findet seine Musik eine weite Verbreitung, vor allem durch seine regelmäßige Zusammenarbeit mit der *London Sinfonietta*. Er nimmt weiterhin Gastprofessuren im Ausland wahr und war von 1976 bis 1988 musikalischer Direktor des National Theater in London. Mehrere Länder ehrten ihn: 1986 wurde er zum Chevalier des Arts et Lettres ernannt, 1988 in seiner Heimat zum Ritter geschlagen und in Deutschland als Ehrenmitglied in die Akademie der Künste in Berlin aufgenommen. *The Last Supper* ist seine zehnte Oper; die bekanntesten der vorher entstandenen Bühnenwerke sind *The Mask of Orpheus* (1984), *Gawain* (1991) und *The Second Mrs. Kong* (1994).

Marius **Constant** wurde am 7. Februar 1925 in Bukarest geboren. Nachdem er mit 19 Jahren seine Klavier- und Kompositionsstudien am Bukarester Konservatorium abgeschlossen und den Enesco-Preis gewonnen hatte, kam er nach Paris, um sich dort unter Olivier Messiaen und Nadia Boulanger weiterzubilden. Er schloss ein Aufbaustudium in Komposition und Musikanalyse ab und absolvierte gleichzeitig an der École Normale de Musique eine Ausbildung als Dirigent. 1952 gewann er für sein Ballett *Le joueur de flûte* den Italien-Preis; darauf begann eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit verschiedenen Tanzgruppen. 1963 gründete er das

Ensemble *Ars Nova*, die erste Gruppe westlicher Musiker, die sich neben der Aufführung zeitgenössischer Werke betont der Gruppenimprovisation widmete. 1968 erhielt er den Grand Prix National de la Musique. 1973-1978 arbeitete unter Rolf Liebermann an der Opéra de Paris und schuf verschiedene Bühnenwerke – keines davon eine "Oper" im traditionellen Sinne. 1978-88 lehrte er am Conservatoire de Paris, später nahm er Einladungen als Gastprofessor an verschiedene europäische und amerikanische Institutionen wahr. Als gesuchter Dirigent französischer und internationaler Orchester setzt er sich vor allem für die Musik des 20. Jahrhunderts ein. Nach dem Tod Olivier Messiaens wurde er auf dessen Sitz in der Académie des Beaux-Arts gewählt. Er ist Commandeur de la Légion d'Honneur, Grand Officier de l'Ordre National du Mérite und Commandeur des Arts et Lettres.

Gottfried von **Einem** wurde am 24. Januar 1918 als Sohn österreichisch-ungarischer Eltern in Bern geboren, verbrachte seine Kindheit in Schleswig-Holstein und schrieb seine ersten Kompositionen noch während der Gymnasialzeit. 1938-43 arbeitete er als Volontär an der Deutschen Staatsoper in Berlin, im Sommer 1938 erstmals als Assistent bei den Bayreuther Festspielen. 1941-43 nahm er Kompositionsunterricht bei Boris Blacher, der bis zu seinem Tod sein Freund und Berater blieb und u.a. mehrere Libretti für seinen Schüler einrichtete. Nachdem im Februar 1944 sein Ballett *Prinzessin Turandot* an der Dresdner Staatsoper und zwei Monate später sein *Concerto für Orchester* op. 4 unter Karajan in Berlin uraufgeführt worden war, drohte ihm die Ächtung als Vertreter "entarteter Kunst"; daraufhin zog er sich bis zum Ende des Krieges auf den Familienstammsitz in der Steiermark zurück. Die äußerst erfolgreiche Uraufführung seiner Oper *Dantons Tod* im Rahmen der Salzburger Festspiele 1947 begründete seinen Ruhm. Von 1948 bis 1951 war er Direktionsmitglied der Salzburger Festspiele, 1954 übernahm er den Vorsitz in deren neugeschaffenem Kunstrat, wo er sich nachdrücklich für Kompositionsaufträge an junge Komponisten und Uraufführungen zeitgenössischer Opern einsetzte. 1960-64 war er Direktionsmitglied der Wiener Festwochen, 1963-72 Leiter einer Kompositionsklasse an der Wiener Musikhochschule. 1964 wurde er Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, 1965 erhielt er den Österreichischen Staatspreis für Musik und 1974 das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst. In der Opernsaison 1976/77 war Gottfried von Einem international der am meisten aufgeführte zeitgenössische Komponist. 1988 wurde er Ehrenbürger der Stadt Wien. Nach seinem Tod 1996 wurde zu seinen Ehren der Kammermusiksaal des Musikvereinsgebäudes in Wien in Gottfried-von-Einem-Saal umbenannt.

York **Höller** wurde am 11. Januar 1944 in Leverkusen geboren. Er studierte in Köln sowohl an der Universität, wo er Musikwissenschaft und Philosophie belegte, als auch an der Musikhochschule in den Fächern Komposition, Klavier und Dirigieren. Hier war Bernd Alois Zimmermann sein wichtigster Lehrer, doch wurde seine spätere Hinwendung zur seriellen Musik auch entscheidend durch Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen beeinflusst, deren Sommerkurse in Darmstadt er besuchte. 1967 veröffentlichte Höller einen Artikel mit dem Titel "Kritische Untersuchung der seriellen Kompositionstechnik", in dem er Rechenschaft ablegte über seine sehr eigene Beziehung zur seriellen Musik. Im darauffolgenden Jahrzehnt entwickelte er einen sehr persönlichen Stil, der durch die Verbindung natürlicher und elektronisch modifizierter Klänge charakterisiert ist sowie durch eine Grundstruktur, die Form und Inhalt einer Komposition gleichermaßen zu bestimmen vermag. In diesem Zusammenhang beschäftigte er sich eingehend einerseits mit Methoden der Statistik, andererseits mit antiker Mythologie und dem gregorianischen Gesang. Seit 1977 arbeitet er regelmäßig in Paris, häufig auf Einladung Boulez' am IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) des Centre Pompidou. In Köln ist er Professor für Musikanalyse und -theorie an der Musikhochschule sowie seit 1990 Leiter des Studios für elektronische Musik beim Westdeutschen Rundfunk. Für seine Oper *Der Meister und Margarita* erhielt er den Rolf-Liebermann-Preis.

Rainer **Kunad** wurde am 24. Oktober 1936 in Chemnitz geboren. Nach dem Abitur studierte er zunächst Chorleitung am Dresdner Konservatorium, dann Komposition an der Musikhochschule Leipzig. 1959 wurde er Dozent für Theorie und Gehörbildung am Robert-Schumann-Konservatorium in Zwickau, ab 1960 leitete er die Schauspielmusik an den Staatstheatern Dresden, seit 1971, in Folge des großen Erfolgs seiner Kammeroper *Maître Pathelin* (1968), wurde er dramaturgischer Mitarbeiter der Deutschen Staatsoper Berlin, blieb aber den Dresdener Staatstheatern durch einen Gastvertrag für Komposition weiter verbunden. 1972 erhielt er den Kunstpreis der DDR, 1973 den Hanns-Eisler-Preis, 1974 den Martin-Andersen-Nexö-Preis, 1975 den Nationalpreis der DDR. 1974 wurde er zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste der DDR ernannt, 1978 erfolgte seine Berufung zum Professor für Komposition und Vokalsinfonik an der Musikhochschule Dresden. Als Gastprofessor des Mozarteums Salzburg kam er 1982 erstmals in den Westen. Eine zunehmende Hinwendung zu geistlichen Themen machten ein Leben in der DDR schwer, so dass er 1984 um die

Genehmigung bat, im Sinne der Familienzusammenführung mit seiner Tochter in die Bundesrepublik auswandern zu dürfen. Die letzten Jahre seines Lebens bis zu seinem Tod 1995 lebte er als freischaffender Künstler in Tübingen, totgeschwiegen in der DDR und relativ einsam im Westen, jedoch sehr produktiv. Hier entstanden 14 Sinfonien (12 davon auf biblische Texte) sowie eine szenische Tetralogie, ebenfalls mit christlichem Thema.

Andrew **Lloyd Webber** wurde am 22. März 1948 in London geboren. Er entstammt einer musikalischen Familie: sein Vater war Direktor am London College of Music, sein Bruder ist der Cellist Julian Lloyd Webber. Er studierte kurzzeitig am Royal College of Music, wandte sich jedoch bald von einer klassischen Musikausbildung ab. Bereits mit 17 Jahren hatte er den Lyriker Tim Rice kennengelernt, mit dem er etliche Popsongs sowie 1968 das Pop-Oratorium *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* schrieb, das 1972 im Edinburgh Festival großen Erfolg hatte. Inzwischen hatte er bereits begonnen, die seither nicht abreißende Reihe weltweit erfolgreicher Musicals und Filmmusiken zu schreiben, unter denen *Jesus Christ Superstar*, *Evita*, *Cats* und *The Phantom of the Opera* nur die bekanntesten sind. Er gewann zahlreiche Tony Awards, Drama Desk Awards, drei Grammys (1986 für sein *Requiem* in der Kategorie für die "beste klassische zeitgenössische Komposition") und fünf Laurence Olivier Awards. 1992 wurde er zum Ritter geschlagen, 1995 in die American Songwriters' Hall of Fame aufgenommen. Im selben Jahr erhielt er auch den Praemium Imperiale Award for Music, 1996 den Richard Rodgers Award for Excellence in Musical Theatre. In Königin Elizabeths Neujahrs-Ehrung des Jahres 1997 wurde er zum Lord Lloyd-Webber of Sydmonton erhoben. *Cats* wurde das Musical mit der längsten Spielzeit sowohl im Londoner West End als auch in der Geschichte des Broadway-Theaters; im Jahr 2000 liefen weltweit 27 Lloyd Webber-Shows gleichzeitig. Andrew Lloyd Webber gilt heute als der erfolgreichste Bühnenkomponist aller Zeiten.

Bohuslav **Martinů** wurde am 8. Dezember 1890 in Polička (Ostböhmen) geboren. Obwohl seine Familie im Kirchturm eines kleinen Dorfes wohnte und er zur Schule und zum Geigenunterricht beim Dorfschneider jeweils 193 Stufen heruntersteigen musste, machte er in seiner allgemeinen und musikalischen Ausbildung schnelle Fortschritte und gab 1905 bereits seinen ersten Violinabend. Im Alter von 10 Jahren hatte er zu komponieren begonnen, so dass er bei seinem Eintritt ins Prager Konservatorium als 16jähriger zahlreiche Kammermusikwerke vorlegen konnte. Der traditionelle Unterricht bot ihm jedoch wenig, und er schloss seine formellen Studien nicht ab. 1918-23

spielte er in den zweiten Violinen der Tschechischen Philharmonie, und 1924 produzierte das Prager Nationaltheater sein Ballett *Istar*. Derweil war er nach Paris übergesiedelt, wo er die nächsten 17 Jahre lebte, z.T. in großer Armut, aber musikalisch äußerst produktiv. Dort förderte ihn Albert Roussel, so dass viele seiner Kompositionen sowohl in Frankreich als auch in seinem Heimatland aufgeführt wurden. 1932 gewann sein Streichquartett den Coolidge-Preis; daraufhin setzte sich der russisch-amerikanische Dirigent Sergej Kussewitzki auch in den USA für seine Werke ein. Als Martinů im Juni 1940 erfuhr, dass sein Name auf der schwarzen Liste der Nazis stand, verließ er Paris überstürzt und unter Zurücklassung all seiner Manuskripte. Nach neunmonatiger Odyssee, während der er dennoch unablässig komponierte, langten er und seine Frau im März 1941 in New York an. Kussewitzki förderte ihn weiterhin, doch fühlte Martinů sich in Amerika nie heimisch und versuchte mehrfach, in die Tschechoslowakei zurückzukehren, was jedoch die dortige kommunistische Regierung zu verhindern wusste. Von 1953 bis 1955 lebte er in Nizza, 1956 nahm er eine Professur an der American Academy in Rom an. Mit kaum nachlassender Energie komponierte er auch während seiner Krebserkrankung, an der er 1959 in Liestal bei Basel starb, wo er als langjähriger Freund und Ehrengast Paul Sachers Aufnahme gefunden hatte. Sein Nachlass umfasst mehr als 400 Werke.

Thomas **Pasatieri** wurde am 20. Oktober 1945 in New York City geboren. Mit 16 Jahren erhielt er ein Kompositionsstipendium für die Juilliard School, wo er bei Vittorio Giannini und Vincent Persichetti studierte und zum Doctor of Musical Arts promoviert wurde – als erster Doktorant dieser Akademie. Zudem besuchte er die Sommerkurse, die Darius Milhaud in Aspen gab; dort wurde der 19jährige für seine Kammeroper *The Women* mit dem Aspen Festival Prize ausgezeichnet. Ebenfalls während dieser frühen Jahre gewann er den Marion Freschl Prize, die Irving Berlin Fellowship sowie einen Emmy Award. Bereits vor seinem 25. Lebensjahr war er landesweit bekannt; seine Opern und Hunderte von Lieder werden von so prominenten Sängern wie Janet Baker, Elizabeth Söderström, Frederica von Stade, Shirley Verrett, Catherine Malfitano, Evelyn Lear und Thomas Stewart regelmäßig aufgeführt. Fünf Jahre lang leitet er als künstlerischer Direktor die Atlanta Opera; seither teilt er seine Zeit zwischen Aufgaben als Komponist, Dirigent und als Präsident seiner eigenen Filmproduktionsfirma.

Raymond Murray **Schafer** wurde am 18. Juli 1933 im kanadischen Sarnia (Ontario) geboren. Es fiel ihm schwer, sich zwischen seinen Neigungen zu künstlerischer Graphik, Literatur und Musik zu entscheiden. So

absolvierte er ein Studium in Klavier und Komposition am Konservatorium von Toronto und hörte zugleich Philosophie und Musikwissenschaft an der dortigen Universität. 1956-61 arbeitete er als freier Journalist und BBC Interviewer in Europa, während er sich autodidaktisch weiterbildete. Wieder in Kanada gründete er 1961 die "Ten Centuries Concerts", die sich der Aufführung selten gehörter Werke aller Musikepochen verschrieben haben. Seit 1965 unterrichtet er an der Simon Fraser University in Vancouver. Neben zahlreichen Kompositionen für verschiedenste Besetzungen, die Improvisation mit genauester Planung verbinden, schrieb er etliche Bücher über Fragen der Musikpädagogik und der akustischen Ökologie. In seinen grundlegenden Untersuchungen *The Tuning of the World* von 1977 (deutsch als *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*) und *Voices of Tyranny: Temples of Silence* (1993) resümierte er seine jahrelangen wissenschaftlichen Arbeiten als Klangforscher. Schafer prägte Begriffe wie "akustisches Design", "akustische Ökologie" und "Soundscape". Seine ambitionierteste Unternehmung ist das 1970 gegründete *World Soundscape Project*, das dem Schutz der natürlichen akustischen Umwelt vor den Auswirkungen technologischer Eingriffe dienen soll und sich mit der vergleichenden Untersuchung von Klanglandschaften beschäftigt. Derzeit entsteht ein umfangreicher Zyklus, *Patria*, der natürliche Klangwelten mit traditionell komponierter und elektronisch modifizierter Musik verbindet.

Stephen **Schwartz** wurde am 6. März 1948 in New York City geboren. Schon während der Schulzeit studierte er Klavier und Komposition an der Juilliard School; anschließend besuchte er die Carnegie Mellon University, wo er 1968 einen Bachelor of Fine Arts in Drama erhielt. Wieder in New York arbeitete er zunächst für RCA Records, wandte sich aber nach seinem Erfolg mit *Godspell* dem Broadway Theater zu. Seither schrieb er Liedtexte und Musik für Musicals, Filme, Songs sowie Sondtracks für Zeichentrickfilme – so *The Prince of Egypt* und, zusammen mit Alan Merken, die Disney-Produktionen *Pocahontas* und *The Hunchback of Notre Dame*. Für die letztgenannten Arbeiten gewann er drei Academy Awards.

Wolfgang von **Schweinitz** wurde am 7. Februar 1953 in Hamburg geboren. Mit seinen Eltern zog er 1965-69 in die USA, wo er Unterricht in Tonsatz und Komposition bei Esther Balou an der American University in Washington erhielt. Nach dem Abitur studierte er Komposition an der Hamburger Musikhochschule, u.a. bei György Ligeti. Nach dem Diplom 1975 verbrachte er ein Jahr am Center for Computer Research in Music and Acoustics der Stanford University in Kalifornien, wo er mit digitaler Klang-

synthese experimentierte. Im Jahr 1978-1979 war er Stipendiat der Villa Massimo in Rom, 1980 Dozent bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt. Nach zwei Jahren in Berlin zog er in Norddeutschland aufs Land, wo er in Abgeschiedenheit und nach wie vor freischaffend seine bisher längsten Werke komponierte. Hier entstanden die *Messe* für Soli, Chor und Orchester op. 21 (1981/83) und das Bühnenwerk *Patmos. Azione musicale in sieben Akten* op. 26. Nach einem vertiefenden Studium der Akustik begann er 1991 den Zyklus *wir aber singen* für Violoncello und Orchester mit variabler Satzfolge. 1994-96 lebte er in Weimar und wirkte als Gastprofessor an der dortigen Musikhochschule. Schweinitz gewann zahlreiche Preise, so 1975 den Bach-Preis der Stadt Hamburg, 1976 den Förderpreis der Stadt Stuttgart für die Variationen über ein Thema von Mozart, 1981 den Förderpreis Musik der Akademie der Künste Berlin, 1986 den Schneider-Schott-Musikpreis und 1992 den Plöner Hindemith-Preis.

Sergej Michailowitsch **Slonimski** wurde am 12. August 1932 St. Petersburg (damals: Leningrad) als Sohn des Schriftstellers Michail L. Slonimski und Neffe des Komponisten und Musikwissenschaftlers Nicholas Slonimski geboren. Mit 11 Jahren begann er selbst mit dem Kompositionsunterricht. In den Jahren 1945-50 besuchte er eine Spezialschule für Hochbegabte, wo er seine Ausbildung als Pianist und Komponist vertiefte. Ein darauffolgendes Studium am Leningrader Konservatorium schloss er 1955 in Komposition, 1956 im künstlerischen Hauptfach Klavier ab. Nach zwei weiteren Jahren Aufbaustudium wurde er 1959 als Dozent an dasselbe Konservatorium berufen, wo er zunächst Musiktheorie, seit 1967 Komposition lehrte. 1963 beendete er eine Dissertation über Prokofjews Sinfonien, 1976 wurde er zum Professor ernannt, 1983 erhielt er den Michail-Glinka-Preis. Er hält regelmäßig Seminare zur modernen russischen Musik und setzte sich früh für Offenheit gegenüber stilistischen Neuerungen ein. Gleichzeitig interessierte er sich für die archaische Volksmusik seines Landes, beschäftigte sich auch mit mittelalterlicher Musik und schuf aus der Verbindung dieser Elemente mit den nicht-traditionellen Techniken des 20. Jahrhunderts einen ganz eigenen Stil. Seine fünf Opern behandeln menschliche Tragik in verschiedenen Epochen; in seinen Liedzyklen vertont er vorzugsweise die Werke zeitgenössischer Dichter wie Achmatova, Mandelstam und Brodsky.

John **Tavener** wurde am 28. Januar 1944 in London geboren. Er studierte Komposition an der Royal Academy of Music und gewann schon als Student etliche Preise. Die Uraufführung seiner "dramatischen Kantate" *The Whale* im Jahr 1965 durch die London Sinfonietta machte ihn mit einem

Schlag bekannt. Im Laufe der folgenden zehn Jahre wandte er sich mehr und mehr dem kontemplativen Leben zu und konvertierte 1977 zur russisch-orthodoxen Kirche. Seither schreibt er ausschließlich Musik, die Ausdruck seiner religiösen Haltung ist. Zu seinen bekanntesten Werken gehören *The Akathist of Thanksgiving* (1988), *The Protecting Veil* (1989) für Violoncello und Streicher, das große Chor- und Orchesterwerk *Resurrection* (1990) sowie die Oper *Mary of Egypt* (1992). Aus Anlass seines 50. Geburtstags wurde er mit zahlreichen Auftragswerken geehrt; so entstanden *Theophany*, *The Apocalypse*, *The World is Burning* sowie die Chorwerke *The Myrrh-Bearer* und *Innocence*. Im Jahr 1992 widmete das BBC ihm einen Dokumentarfilm unter dem Titel *Glimpses of Paradise*, 1994 veranstalteten dieselben Rundfunkanstalten ein Tavener Festival, und 1995 folgte ein Tavener Festival in Athen.

Die Dichter:

Robin **Blaser** wurde am 18. Mai 1925 im amerikanischen Denver (Colorado) geboren. Er war einer der Führer der Dichterbewegung "San Francisco Renaissance" in den 50er und frühen 60er Jahren. 1966 emigrierte er nach Kanada, wo er bis zu seiner Emeritierung als Professor für englische Literatur an der Simon Fraser University lehrte. Seine komplexen Gedichte zeichnen sich durch einen hohen Grad an Intertextualität aus und nehmen stets scheinbar zu inneren, unterschwellig aber auch zu öffentlichen Fragen Stellung. Anläßlich seines 70. Geburtstag fand in Vancouver eine Konferenz statt, die seinen entscheidenden Beitrag zur kanadischen Dichtung feierte. Die Veranstaltung trug den Titel "Recovery of the Public World", ein Ausdruck Hannah Arendts, der auch auf Blasers Denken zutrifft.

Michail Afanasjewitsch **Bulgakow** wurde am 3. Mai 1891 in Kiew als Sohn eines Theologieprofessors geboren. Schon als Schüler interessierte er sich sehr für Literatur und Theater, studierte dann jedoch auf Wunsch seiner Familie Medizin. Nach einigen Jahren als Front-, Land- und Klinikarzt eröffnete er 1918 in Kiew eine Privatpraxis. Doch verließ er diese Stadt im Zuge der Revolutionswirren schon 1919 in südlicher Richtung und ließ sich in Ordschonikidse nieder, wo er seine ersten vier Theaterstücke schrieb. 1921 ging er nach Moskau und widmete sich nun ganz der schriftstellerischen Tätigkeit. Neben Aufgaben an verschiedenen Zeitschriften verfasste er seinen ersten großen Roman, *Die weiße Garde*, der bald darauf in einer

von ihm selbst besorgten Dramatisierung unter dem Titel *Die Tage der Geschwister Turbin* am Moskauer Künstlertheater aufgeführt wurde. Das Werk machte ihn mit einem Schlag berühmt, veranlasste jedoch die führenden Kulturfunktionäre der Partei zu einem systematischen Kesseltreiben gegen ihn, das dazu führte, dass sowohl geplante Uraufführungen neuer als auch Neuaufführungen älterer Theaterstücke Bulgakows abgesagt wurden. Seine Werke durften nicht gedruckt und er selbst nicht beschäftigt werden, so dass er 1928 vor dem Nichts stand. 1930 wandte er sich in einem Schreiben an die Sowjetregierung, in dem er bat, ihn ausreisen zu lassen, da er seiner Heimat offenbar nicht von Nutzen sein konnte. Daraufhin sorgte Stalin selbst dafür, dass er wieder am Moskauer Künstlertheater arbeiten durfte. Er schrieb nun weitere Theaterstücke und arbeitet vor allem seine 1928 begonnene Erzählung über einen Besuch Mephistos in Moskau zu einem Roman aus, der sein Hauptwerk wurde. Er starb 1940 an Urämie.

Lotte **Ingrisch** wurde am 20. Juli 1930 in Wien geboren und lebt auch heute noch als Schriftstellerin in Wien und Niederösterreich. Sie veröffentlichte Romane, Sachbücher, zahlreiche Theaterstücke, Erzählungen sowie Opernlibretti und Liedertexte; zudem ist sie Hörspiel- und Fernsehfilmautorin. Seit 1980 schreibt sie vor allem sehr persönliche, esoterische Bücher (u.a. "Reiseführer ins Jenseits", 1980; "Amour noir", 1985; "Nächtebuch", 1986; "Die Pestsäule", 1989; "Feenschrei. Ein Wegweiser in die Elbenwelt", 1991). In den 90er Jahren gründete sie die "Schule der Unsterblichkeit". Seither hält sie im In- und Ausland Seminare und Vorträge über die fließenden Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits.

Nikos **Kazantzakis** wurde am 18. Februar 1883 in Iraklion auf Kreta geboren. Er absolvierte zunächst ein Jurastudium in Athen, bevor er 1906 für ein dreijähriges Aufbaustudium nach Paris ging, wo er Philosophie bei Henri Bergson las. Während der Balkankriege kämpfte er als Freiwilliger in der griechischen Armee; anschließend unternahm er weite Reisen durch Europa und Asien. In den Jahren1920-33 lebte er in Frankreich, Deutschland, Österreich, Italien, der Sowjetunion, Palästina, Zypern, Spanien und Ägypten. Die Jahre 1933-47 verbrachte er in Griechenland, ab 1947 ließ er sich endgültig in Frankreich nieder. Seine Studienzeit in Paris legte den Grundstein für eine lebenslange Beschäftigung mit den Gedanken Nietzsches und Bergsons sowie der Philosophie aus christlicher, marxistischer und buddhistischer Sicht. In seinen eigenen Werken bemühte er sich, die verschiedenen Weltanschauungen zu verschmelzen. Ein Beispiel dafür ist sein philosophi-

sches Hauptwerk, das 1927 veröffentlichte *Askese: salvatores dei*. Sein dichterisches Opus magnum dieser Zeit ist das Epos *Odyssee,* an dem er 13 Jahre (1925-38) arbeitete und dessen 24 in siebzehnsilbigen jambischen Versen geschriebene "Rhapsodien" mit insgesamt 33 333 Zeilen Homers Erzählung fortschreiben. In den folgenden 10 Jahren schrieb Kazantzakis eine Reihe von Dramen auf Themen der antiken und modernen Geschichte; im nächsten Jahrzehnt entstanden seine großen Romane, für die er heute vor allem bekannt ist (*Alexis Zorbas*, *Der wiedergekreuzigte Christus*, *Freiheit oder Tod*, *Die letzte Versuchung Christi*, *Mein Franz von Assisi* und *Rechenschaft vor El Greco*). *Die letzte Versuchung Christi* wurde von der katholischen Kirche verurteilt; die orthodoxe Kirche ging noch einen Schritt weiter und exkommunizierte den Autor. Am 28. Juni 1956 erhielt Kazantzakis in Wien den Internationalen Friedenspreis. Nachdem er während einer Chinareise schwer krank geworden war, starb er am 26. Oktober 1957 in der Universitätsklinik Freiburg.

William Butler **Yeats** wurde am 13. Juni 1865 als Sohn eines Malers der präraffaelitischen Schule in Sandymount, einem Vorort von Dublin, geboren. Kurz nach seiner Geburt zog die Familie nach London, doch erhielt er einen Großteil seiner Schulausbildung in Irland. Er gilt als Begründer der neuen irischen Literatur in englischer Sprache, schloss sich zeitweise der irischen nationalen Bewegung an, war der erste Präsident der Irish Literary Society und rief 1897 mit Lady Gregory das Irische Nationaltheater ins Leben (1904 umgetauft in Abbey Theatre), das er bis zu seinem Tod leitete. Yeats war ein erklärter Gegner des Rationalismus, was ihn dazu verleitete, sich mit den Gedanken der Rosenkreuzer zu beschäftigen und bei Helena P. Blavatzsky, der Mystikerin und Gründerin der Theosophie, ostindische Theologie zu studieren. Aus diesen Ingredienzien sowie den Werken William Blakes und Swedenborgs entlehnten Gedanken schuf sich Yeats eine eigene Mythologie, in der die alten irischen Sagen und Märchen zu neuem geheimnisvollen Leben erwachen. Er verstand seine Philosophie als Theorie der Geschichte und der menschlichen Psyche. Als Theaterimpresario und Politiker jedoch war er äußerst pragmatisch, und in den Jahren 1922-28 diente er dem Freistaat Irland sogar als Senator. 1923 erhielt er den Nobelpreis für Literatur. Er starb am 28. 1. 1939 in der Nähe von Nizza.

Bibliografische Angaben

Alphabetische Liste der interpretierten Opern

Apocalypsis (R. Murray Schafer)
Calvary (Thomas Pasatieri)
Godspell (Stephen Schwartz)
The Greek Passion (Bohuslav Martinů)
Jesu Hochzeit (Gottfried von Einem)
Jesus Christ Superstar (Andrew Lloyd Webber)
Le jeu des sainte Agnès (Marius Constant)
The Last Supper (Harrison Birtwistle)
Der Meister und Margarita (Sergei Slonimski, Rainer Kunad, York Höller)
Patmos (Wolfgang von Schweinitz)
Thérèse (John Tavener)

Bibliografisches zu den Partituren

Birtwistle, Harrison (England; geb. 1934):
The Last Supper. Dramatic tableaux. Words by Robin Blaser. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 2000.

Constant, Marius (Rumänien/Frankreich; geb. 1925):
Le jeu de sainte Agnès. Action d'église d'après un manuscrit provençal du 14ème siècle. Paris: Salabert, 1987.

Einem, Gottfried von (Schweiz/Österreich; 1918-1996):
Jesu Hochzeit. Mysterienoper in zwei Akten von Lotte Ingrisch, op. 52. Berlin: Bote & Bock, 1979, 1983.

Höller, York (Deutschland; geb. 1944):
Der Meister und Margarita. Musiktheater in 2 Akten nach dem gleichnamigen Roman von Michail Bulgakow. Libretto vom Komponisten. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 1989.

Kunad, Rainer (Deutschland; 1936-1995):
Der Meister und Margarita. Romantische Oper nach dem Roman von Michail Bulgakow. Libretto von Heinz Czechowski. Rimsting: Arends conatum, 1986.

Lloyd Webber, Andrew (England; geb. 1948):
Jesus Christ Superstar. Lyrics by Tim Rice.
London: Leeds Music Ltd., 1970.

Martinů, Bohuslav (Tschechoslowakei/USA; 1890-1959):
The Greek Passion. Music drama in four acts, text by the composer after the American translation of Nikos Kazantzakis' novel.
London/Wien: Universal Edition, 1961 und 1999.

Pasatieri, Thomas (USA; geb. 1945):
Calvary. A religious music drama in one act to the text of a play by William Butler Yeats.
New York: Belwin-Mills Publishing Corporation, 1972.

Schafer, R. Murray (Kanada; geb. 1933):
Apocalypsis. A music-theatre work; text by the composer.
Part I: John's Vision; Part II: Credo
Bancroft, Ontario: Arcana Editions, 1977.

Schwartz, Stephen (USA; geb. 19 48):
Godspell. A musical based upon the Gospel according to St. Matthew.
Conceived and directed by John-Michael Tebelak,
music and new lyrics by Stephen Schwartz.
New York: Music of the Times Publishing Corporation, 1971.

Schweinitz, Wolfgang von (Deutschland; geb. 1953):
Patmos. Azione musicale in sieben Akten und Introitus, op. 26.
Text von Dietrich E. Sattler nach der Offenbarung des Johannes in der Übersetzung von Martin Luther.
London: Boosey & Hawkes, 1990.

Slonimski, Sergej (Russland; geb. 1932):
Der Meister und Margarita. Kammeroper. Libretto von Juri Dimitrin und Vitali Fialkowski nach dem Roman von Michail Bulgakow; deutsche Übersetzung von Ludmila und Peter Steinacker.
St. Petersburg: Kompositor Verlag, 1991/2000.

Tavener, John (England; geb. 1944):
Thérèse.
Text by Gerard McLarnon.
London: Chester Music, 1977

Bibliografisches zu den literarischen Quellen

Blaser, Robin (USA/Kanada; geb.1934):
The Last Supper. Dramatic tableaux. London: Boosey & Hawkes, 2000.

Bulgakow, Michail Afanasjewitsch (Russland; 1891-1940):
Der Meister und Margarita, deutsch von Thomas Reschke.
München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1978/2002.

Kazantzakis, Nikos (Griechenland; 1883-1957):
Griechische Passion, deutsch von Werner Kerbs.
Berlin-Grunewald: Herbig, 1951. [Martinů benutzte: *The Greek Passion*, Übersetzung ins Amerikanische von Jonathan Griffin. New York, Simon and Schuster, 1954.]

Yeats, William Butler (Irland; 1865-1939):
Calvary, in *Four Plays for Dancers*.
New York: The Macmillan Company, 1921.

Zitatquellen zu Blasers *The Last Supper*

Agamben, Giorgio:
Die Überlegungen zu dem "Nicht wieder Gutzumachenden", verwendet im Sinne des unvermeidlichen Soseins, entstammen der Schrift *La Comunità che viene* (Turin: Einaudi, 1990), s. Kapitel X : "Irreparabile" (S. 28-29) und Anhang "L'irreparabile" (S. 63-77, insbes. Absatz 1 und III). Blaser zitiert aus der englischen Übersetzung, *The Coming Community* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993); s. dort S. 89-106.

Arendt, Hannah:
Aus dem Vorwort zu *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt Brace & Co., 1976), S. ix. Im drei Jahre später verfassten Vorwort der deutschen Übersetzung, die als *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* erschien (Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, 1955), ist der Akzent anders gesetzt, und die oben zitierten Überlegungen fehlen.

Chorus mysticus und Jünger mit lateinischen/englischen Bibelzitaten:
Als ein Beispiel von sehr vielen: Petrus erzählt dem 'Geist unserer Zeit', wie sein Bruder Andreas ihn zu Jesus brachte und Jesus "Folg mir" sprach; der *chorus mysticus* wirft ein dreistimmiges "Venite post me" ein. Andreas sekundiert, indem er bestätigt, dass sie beide Fischer waren und die die ersten Jünger. Diesmal nimmt der *chorus mysticus* mit seinem "et faciam vos fieri piscatores hominum" Andreas' anschließendes "Er

sagte: 'Ich will euch zu Menschenfischern machen'" vorweg (vgl. Partitur S. 47-52). Im weiteren Verlauf des Prologs spricht der *chorus mysticus* fast ausschließlich in Bibelworten: "Quod est nomen eius? Dixit deus: ego sum qui sum" (Ex. 3:13-14), "Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto" (Ps 101 [102]:8), "Et conversus sum ut viderem vocem quae loquebatur mecum" (Off. 1:12), "Lucerna corporis tui est oculus tuus" (Lk 11:34), "Additus est annus ad annum. Vigilate ergo" (Jes 29:1), "De terra loqueris, et erit quasi pythonis de terra vox tua. Et de humo eloquium tuum mussitabit" (Jes 29:4). Der Geist übersetzt viele dieser Aussagen in modernes Englisch und in die moderne Zeit; so erweist sich, was Jesaja sah, als er sich umwandte, als "politischer und moralischer Despotismus, der Hass auf Körper und Verstand, völkermordende Impulse" etc..

Crashaw, Richard:

Das Gedicht "The Weeper" ist enthalten in William B. Turnbull, Hrsg., *The Complete Works of Richard Crashaw* (London: John Russell Smith, 1858), S. 8-13. Blasers Paraphrase "Melt the year into this weeping motion" stützt sich auf Vers 16 Zeile 1-2: "Thus dost thou melt the year / Into a weeping motion"; der Ausdruck "the amber weeping tree is this" variiert Vers 8 Zeile 2: "steals from the amber-weeping tree"; "Heaven the crystal ocean is" stammt wörtlich aus Vers 4 Zeile 6.

Das Gedicht "On the bleeding wounds of our crucified Lord", aus dem die Schmerzensarie des Judas stammt, findet sich in Richard Crashaw, *Steps to the Temple*. Erstveröffentlichung 1646; Nachdruck in *The Poems of Richard Crashaw* (Oxford: Clarendon, 1957), S. 101.

Crowley, Aleister:

"Mens edax rerum, cor umbra rerum; intelligentia via summa". Wie viele hermetische Sprüche verbirgt auch dieser ein Acronym: MERCURIUS. Siehe dazu Aleister Crowley, *Die heiligen Bücher von Thelema*, übersetzt von Marcus M. Jungkurth (Bergen/Dumme: Schulze, 1992).

Klein, Abraham Moses:

Die Arie vom "Messias im Panzer", die der Geist während der Leonardo-Trance singt, entspricht mit wenigen Änderungen der fünften und letzten Strophe aus Kleins "Ballad of the Days of the Messiah", ihrerseits der vierte und letzte Canto in *A Voice Was Heard in Ramah*. Enthalten in *The Collected Poems of A.M. Klein*, hrsg. von Miriam Waddington (Toronto: McGraw-Hill, 1974), S. 243; ursprünglich veröffentlicht in einem Band Gedichte, die auf die Schrecken des zweiten Weltkrieges eingehen: *Poems* by A.M. Klein (Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1944).

Leonardo, *Il cenacolo*:

Diese lebendige Nachstellung hat diverse Vorläufer, darunter einige in weitaus überraschenderen Kontexten. Vgl. hierzu z.B. die Szene in Luís Buñuels Film *Viridiana* (1961), in der eine Gruppe von dreizehn zusammengewürfelten, recht abgerissenen Männern ein Landhaus besetzt und dort für einen Augenblick die Pose aus Leonardos Gemälde einnimmt – wohl, um mit diesem 'Zitat' vielfache Aussagen zur Natur der Jünger nahezulegen.

Nerval, Gérard de:

Der aus fünf Sonetten bestehende Zyklus "Le Christ aux oliviers" ist Teil des Sammelbandes *Les Chimères*, hrsg von Norma Rinsler (London: Athlone Press, 1973). Sonett I, in dem Christus seinen Jüngern die Einsicht mitzuteilen sucht, daß es keinen Gott gibt, endet mit einem Terzett (I, Vers 12-14), in dem Christus ausruft: "Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme! / Le dieu manque à l'autel où je suis la victime ... / Dieu n'est pas! Dieu n'est pas!" [Mais ils dormaient toujours!]. In Sonett II spricht Christus von seiner Verlassenheit in dem immensen, geistig leeren Raum der Erde und des Universums, und beklagt im ersten der beiden Terzette (II, Vers 9-11): "En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite / Vaste, noir et sans fond, [d'où la nuit qui l'habite / Rayonne sur le monde et s'épaissait toujours."] Nerval geht 1854 einen Schritt weiter als Jean Paul, der 1797 nach seinem Alptraum mit der "Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei", in dem er dieses Bild verwendet, doch zum Glauben zurück erwacht.

Nancy, Jean-Luc:

Die undarstellbare Gemeinschaft (Stuttgart: Ed. Patricia Schwarz, 1988): "die Kategorie des Verrats" S. 11-12; für das Original vgl. *La communauté désœuvrée* (Paris: Christian Bourgeois, 1986). Blaser zitiert aus der englischen Übersetzung, *The Inoperative Community* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), S. 6: "God is the being we are not. The origin of all possibility".

Olson, Charles:

Das kurze Tanzdrama *Apollonius of Tyana* ist nachgedruckt in Charles Olsons Band *The Human Universe and Other Essays* (New York: Grove, 1967). Die paraphrasierten Sätze finden sich auf S. 27.

Pound, Ezra:

Zu "Hell is here" vgl. Miriam Nichols, Hrsg., *Even on Sunday: Essays, Readings, and Archival Materials on the Poetry and Poetics of Robin Blaser* (Orono, ME: The National Poetry Foundation, 2002), S. 21.

Spenser, Edmund:
"Wird er durch Licht so verändert sein, dass seine Kleider unsere Augen benommen machen?" kann als Erinnerungen an die Vision auf dem Berg Tabor (vgl. Mt. 17:1-9) gelesen werden. Eine Anspielung auf die bei Matthäus beschriebene Verklärung, die wohl als Quelle für Blaser gedient hat, findet sich in Spensers *Faerie Queene* (London: M. Lownes, 1609), Buch 7, Canto VII, Vers 7, S. 359: "those three Saints, though else most wise / Yet on Mount Thabor quite their wits forgat, / When they their glorious Lord in strange disguise / Tranfigur'd sawe, his garments so did gaze their eyes."

Thomas-Evangelium:
Das *Evangelium nach Thomas* ist ein 1945 entdeckter Text, der zur Hauptsache aus Aussprüchen Jesu besteht. Viele sind identisch mit den in den vier kanonischen Evangelien enthaltenen. Bezeichnenderweise lässt Blaser seinen Thomas hier ausschließlich Jesus-Worte erinnern, die den Synoptikern nicht bekannt schienen. Vgl. *Thomas* 13, 3 und 113.

Traherne, Thomas:
Das Gedicht "Thanksgiving for the body" ist nachgedruckt in Thomas Traherne, *Centuries, Poems, and Thanksgivings* (Oxford: Clarendon Press, 1958), S. 228.

Vater-unser-Kontrapunkt aus alttestamentlichen Versen:
Als wir [vom rächenden Engel Gottes] verschont wurden, war keine Zeit, die Brote zu säuern (frei nach Ex 12). [...] Moses fragte Gott: "Wer soll ich ihnen sagen schickte mich?" Gott sprach: "sag ihnen 'ich bin', 'ich bin' hat mich gesandt." (Ex 3:13-14) [...] und die Pfosten der Türschwellen erbebten (Jes 6:4). Ein Seraph nahm seiner Hand einen glühenden Stein vom Altar und legte ihn mir auf die Zunge (Jes 6:6-7); [...] Wie eine Schwalbe, so seufze ich (Jes 38:14). [...] Alle Feldbäume spenden Beifall (Jes 55:12).

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

Verzeichnis der Musikbeispiele

Verzeichnis der Abbildungen

Über die Autorin

Siglind Bruhn, geb. 1951 in Hamburg, studierte Klavier (Staatsexamen Musikhochschule Stuttgart, Meisterklasse Wladimir Horbowski) sowie vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie (Magister Artium, Universität München), bevor sie 1985 in Wien in Musikanalytik/Musikwissenschaft promovierte. Nach zehnjähriger Lehrtätigkeit zunächst in Deutschland, dann an der Universität Hong Kong arbeitet sie seit 1993 in Ann Arbor, U.S.A., als Life Research Associate am Geisteswissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität von Michigan. Ab 2005 ist sie nach Paris ans Institut d'esthétique des arts contemporains der Sorbonne verpflichtet.

Bruhns Forschungsarbeit konzentriert sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere in ihrer Beziehung zu Literatur, bildender Kunst, Religion und Philosophie. Unter ihren dreizehn Buchmonografien finden sich Studien zur musikalischen Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs *Wozzeck*, zu Bildern und Ideen in der Klaviermusik Debussys und Ravels, zur Darstellung religiöser Inhalte in Messiaens *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, zu Hindemiths Oper *Mathis der Maler* als geistiges Zeugnis, zu sinfonischen Reflexionen über Gemälde, Gedichte und Dramen, zu Hindemiths zweifacher Auslegung von Rilkes *Marienleben* und zu dem Phänomen der Heiligen auf der Opernbühne. Bruhn publiziert regelmäßig in wissenschaftlichen Zeitschriften und Anthologien, hat fünf Aufsatzsammlungen als Mitautorin und Herausgeberin betreut und ist (mit Magnar Breivik) Editorin der bei Pendragon Press in New York herausgegebenen Buchreihe "Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue." Sie ist gewähltes Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste. (Weitere Informationen unter http://www.umich.edu/~siglind.)

Über dieses Buch

1971 kamen in den USA in einem einzigen Jahr gleich drei bewußt für ein breites Publikum konzipierte Opernbearbeitungen der Passionsgeschichte auf die Bühne – eine Art amerikanisches Oberammergau. Noch erstaunlicher als diese Bearbeitungen der Geschichte vom Gang nach Golgatha ist die Anzahl der Opern, die entweder den Auferstandenen porträtieren oder aber einen Christus, der in einen neuen dichterischen Zusammenhang eingebunden ist.

Das Spektrum reicht von Marius Constants vor allem musikalisch als himmlischer Bräutigam charakterisiertem "Mann in Weiß" zu John Taveners sehr realem, liebevoll-väterlichem Führer auf der spirituellen Pilgerfahrt, von Murray Schafers als "lebende Ikone" erscheinendem kosmischen Christus zu Wolfgang von Schweinitz' imposantem "X", von der Figur des Jeschua Ha-Nozri, dessen Passion in drei parallelen Opern nach Bulgakows Meisterwerk in unterschiedlicher Weise das Schwanken der Sowjetbürger zwischen Feigheit und Eigenverantwortung ans Licht bringt, zum "Wiedergekreuzigten", dem in Bohuslav Martinůs Bearbeitung des Kazantzakis-Romans ein dörfliches Passionsspiel zum Verhängnis wird.

Religionsgeschichtlich besonders interessant sind die von Gottfried von Einem und Harrison Birtwistle entworfenen Interpretationen. Einems *Jesu Hochzeit*, dessen Premiere 1980 den großen Wiener Opernskandal auslöste, behandelt ein neuartiges Thema: das einer Vermählung des Unsterblichen mit Frau Tod. In Birtwistles *Last Supper* schließlich führt das Erinnerungstreffen der zwölf Jünger mit ihrem Meister im Jahre 2000 dazu, dass Jesus, da er jedem Jünger die Füße wäscht, sich stellvertretend bei der Menschheit entschuldigt für die Gräueltaten, die im Verlauf der Christentumsgeschichte in seinem Namen verübt wurden.

Danksagung

Die dieser Studie zugrunde liegenden Recherchen wären nicht möglich gewesen ohne die großzügige Hilfe verschiedener Musikverlage, die mir die Orchesterpartituren der untersuchten Werke leihweise zur Verfügung stellten. Ich danke besonders Volker Borchert (Boosey & Hawkes, Berlin), Aleš Březina (Bohuslav-Martinů-Stiftung, Prag), Richard Green (The National Library of Canada, Ottawa), Dieter Ochs (Bote & Bock, Berlin) und Reinhold Seyboth (Sikorski, Hamburg).

Für Unterstützung meiner Hintergrundforschungen habe ich Prof. Dr. Albert Raffelt von der Universitätsbibliothek Freiburg, Charles Reynolds von der Musikbibliothek der University of Michigan und Bryan Skib von der Harlan Hatcher Library der University of Michigan in Ann Arbor zu danken.

Etliche musik- und geisteswissenschaftliche Kollegen stellten mir bisher unveröffentlichte Arbeiten zur Verfügung oder beantworteten Fragen; hier danke ich besonders Prof. Dr. Stephen Adams von der University of Western Ontario, Prof. Dr. Miriam Nichols von der Simon Fraser University in Vancouver und Dr. Jessica Sternfeld von der Carnegie Mellon University in Pittsburgh.

Unschätzbare Hilfe erhielt ich durch den Religionsphilosophen und Ethiker Prof. Dr. Gerhold Becker sowie den Musikwissenschaftler und Theologen Dr. Beat Föllmi, die beide das ganze Manuskript lasen und ausführlich kommentierten. Ihnen gilt mein besonderer Dank; ihre Hinweise und Verbesserungsvorschläge haben mich vor mancher Ungenauigkeit bewahrt.

Im Jahre 1971 kamen in den USA gleich drei für ein breites Publikum konzipierte Opernbearbeitungen der Passionsgeschichte auf die Bühne: Th. Pasatieris neoromantische Oper *Calvary*, A. Lloyd Webbers Rockoper *Jesus Christ Superstar* und St. Schwartz' Musical *Godspell*. Erstaunlicher noch als diese Bearbeitungen der Geschichte vom Gang nach Golgatha ist die Zahl der seit 1950 entstandenen Opern, die entweder den Auferstandenen porträtieren oder einen Christus, der in einen ganz neuen dichterischen Zusammenhang eingebunden ist. Das Spektrum reicht von W. v. Schweinitz' imposanter Figur „X" über M. Constants nur aufgrund seiner Wundertätigkeit identifizierbarem „Personnage en blanc" zu J. Taveners liebevoll-väterlichem Christus, und von Jeschua Ha Notzri, dessen Passion in drei Opern nach Bulgakows Meisterwerk in unterschiedlicher Weise als Fiktion oder Folie erscheint, zum „Wiedergekreuzigten", dem in B. Martinůs Bearbeitung des Kazantzakis-Romans ein Passionsspiel zum Verhängnis wird.

Religionsgeschichtlich besonders interessant sind die von G. v. Einem und H. Birtwistle entworfenen Charakterisierungen. Einems *Jesu Hochzeit*, das 1980 den Wiener Opernskandal auslöste, behandelt das ungewöhnliche Thema einer Vermählung des Unsterblichen mit „Frau Tod"; in Birtwistles *The Last Supper* führt das Erinnerungstreffen der Zwölf mit ihrem Meister im Jahre 2000 dazu, dass Jesus, indem er seinen Jüngern die Füße wäscht, sich stellvertretend entschuldigt für die Gräueltaten, die im Verlauf der Christentumsgeschichte und in seinem Namen verübt worden sind.

Siglind Bruhn, aus Hamburg gebürtig und in Wien promoviert, arbeitet nach Lehrtätigkeit in Deutschland und an der Universität Hong Kong seit 1993 als Musikwissenschaftlerin am Geisteswissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität von Michigan, USA; ab 2005 ist sie ans Institut d'esthétique des arts contemporains der Sorbonne verpflichtet. Zahlreiche Veröffentlichungen, darunter 19 Bücher, bezeugen ihre Begeisterung für die Musik des 20. Jahrhunderts, besonders in deren Beziehungen zu Literatur, Kunst, Religion und Philosophie. Bruhn ist Mitherausgeberin der Buchreihe „Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue" und gewähltes Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Edition Gorz 2005 ISBN 3-938095-03-2 Euro 29,50